BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Comuzio: *I nuovi musicisti cinematografici francesi* - Autera, Bertieri, Zanotto: *I festival di Porretta, Nervi, Trieste* - Verdone: *Cinema e TV a Grosseto.*

Recensioni e rubriche di: *CHITI, GAMBETTI, LAURA, MORANDINI, RANIERI.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

ANNO XXV - NUMERO 10 - OTTOBRE 1964

Sommario

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXV - n. 10

ottobre 1964

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Le "Antologie del cinema italiano" a Tokio e a Berlino

L'*Antologia del cinema italiano muto* a cura di Antonio Petrucci e l'*Antologia del cinema italiano sonoro* a cura di Fausto Montesanti, ambedue prodotte dal Centro Sperimentale di Cinematografia, proseguono con successo il loro giro del mondo.

Esse sono state di recente proiettate a Berlino, nel corso della Settimana del Cinema Italiano organizzata da Unitalia Film. Lusinghiere recensioni sono state pubblicate da vari giornali, fra cui « Der Kurier ».

Anche a Tokio esse sono state proiettate nel quadro della Settimana del Cinema Italiano organizzata — sotto gli auspici dell'Ambasciata d'Italia e dell'Istituto di Cultura, da Unitalia Film con la collaborazione della Cineteca Nazionale.

Oltre alle *Antologie*, il pubblico giapponese ha potuto vedere *Il posto* di Ermanno Olmi, *Il brigante di Tacca del Lupo* di Pietro Germi, *I vinti* di Michelangelo Antonioni, *Il sole negli occhi* di Antonio Pietrangeli, in un primo ciclo di proiezioni, e, in un secondo, *La spiaggia* di Alberto Lattuada, *L'oro di Roma* di Carlo Lizzani ed *I magliari* di Francesco Rosi.

Vita del C. S. C.

LA MORTE DI RAJA GAROSCI — È deceduta il 21 giugno, per un male inesorabile, Raja Garosci, incaricata di danza da molti anni al Centro Sperimentale di Cinematografia. Russa, aveva lasciato la patria d'origine dopo lo scoppio della Rivoluzione, ed aveva eletto l'Italia a sua nuova patria. Dopo essere stata una acclamata danzatrice classica, si era dedicata con entusiasmo all'insegnamento, che, dopo la morte del marito, era divenuto la sua unica ragione di vita. Al rito funebre sono intervenute numerose personalità, i dirigenti del Centro, i colleghi e gli allievi, fra cui lascia profondo rimpianto. Un commosso discorso commemorativo è stato pronunciato dall'avv. Nicola De Pirro, Commissario alla Presidenza del C.S.C.

NUMEROSE DELEGAZIONI ITALIANE E STRANIERE IN VISITA AL CENTRO — Sempre più frequenti si fanno le visite al Centro Sperimentale di autorità, studiosi e delegazioni, italiani e stranieri. Sono venuti di recente: i dirigenti della Scuola Cinematografica di Mosca, con a capo l'illustre operatore Anatolji Golovnia (di cui « Bianco e Nero » ha pubblicato in edizione italiana il libro « La luce nell'arte dell'operatore »), per studiare lo studio televisivo, in vista di quello che verrà prossimamente installato nella scuola sovietica; il prof. Marvin Borowsky della University of California di Los Angeles; un numeroso gruppo di tecnici, autori, registi della « Nordiska Film ach TV Unionen », fra i quali erano anche numerose personalità di primo piano della cinematografia scandinava; Ramiro Aquino e Julio E. Cromberg, rispettivamente Segretario Generale e Pro-Segretario dell'Istituto Nazionale di Cinematografia spagnolo; Ivan Ivanov, vice direttore dello Studio Film Artistici di

Sofia con l'ing. Luben Danov; J. B. Irubert, direttore generale della « Ferrania »; il regista sovietico Lev Arnstam; infine un folto gruppo di giovani funzionari del Ministero degli Affari Esteri italiano, guidati dall'Ambasciatore Giustiniani.

Notizie varie

ESCE NELL'U.R.S.S. L'« OPERA OMNIA » DI DOVČENKO — La casa editrice moscovita Iskusstvo annuncia la pubblicazione di tutti gli scritti del grande regista sovietico Aleksandr Dovčenko, a cura della vedova, Julia Solntseva. La raccolta, in più volumi, comprenderà i soggetti dei film, note autobiografiche, articoli, conferenze, appunti di lavoro, i drammi teatrali e l'epistolario.

NUOVI REGISTI PER UN FILM SUL RISORGIMENTO — Alle Cinque Giornate di Milano sarà dedicato il film a episodi che stanno preparando insieme quattro nuovi registi, provenienti dal documentario: Raffaele Andreassi, Lino Del Fra (« Leone di San Marco » a Venezia per il cortometraggio), Mario Gallo (« Nastro d'argento » per il documentario) e il poeta Nelo Risi.

GUAI CENSORI IN FRANCIA PER GODARD — *La femme mariée* uscirà in Francia col titolo leggermente modificato in *Une femme mariée* e con qualche taglio nelle scene di nudo. Così hanno concordato il regista Jean-Luc Godard ed il Ministro delle Informazioni, Peyrefitte, dopo che la commissione di censura — che in Francia ha valore consultivo — aveva bocciato il film integralmente.

I NUOVI COMITATI MINISTERIALI DI ESPERTI — Il Ministro dello Spettacolo on. Corona ha nominato i comitati di esperti che debbono stabilire quali film abbiano i minimi requisiti per essere ammessi alle provvidenze di legge. Per i lungometraggi il comitato è costituito da Bruno Paolinelli, Enrico Giannelli, Vasco Valerio, Roberto Gerardi, Tullio Motta (effettivi), Age, Fabio De Luca, Nicola De Tiberiis, Carlo Norero, Toni De Gregorio (supplenti). Per i film d'attualità: Fausto Latini, Otello Martelli, Otello Angeli, Aldo Nascimben, Domenico Guaccero (effettivi), Antonio Morelli, Fulvio Testi, Fausto Zuccoli, Fabio Carli, Renzo Rossellini (supplenti).

GROUCHO MARX ALLA TV INGLESE — Groucho Marx, l'unico superstite dei tre fratelli (Chico e Harpo sono morti rispettivamente nel 1961 e nel 1964), ha concluso un accordo con la televisione britannica per tredici trasmissioni di mezz'ora con la partecipazione del pubblico, « genere » in cui è divenuto uno specialista.

UN LIBRO DI TIOMKIN — « Poopitchka » è il titolo di un libro di ricordi scritto dal compositore di musica per film Dimitri Tiomkin.

LUTTI DEL CINEMA — È morto il 10 ottobre, a Beverly Hills (California), *Eddie Cantor,* 72, comico e cantante del cinema, del teatro e della tv americani; il 15, a Santa Monica (California), *Cole Porter,* 71, compositore di musica leggera e canzoni, uno dei « padri » della commedia musicale americana (alla sua vita fu ispirato il film *Night and Day,* Notte e dì, 1946, di Curtiz, con Cary Grant nei panni di Porter); il 27, a Los Angeles (California), *Sammee Tong,* 63, forse suicida, attore statunitense del teatro e del cinema.

PREMI CECOSLOVACCHI A NANNI LOY — L'Ambasciatore in Italia della Repubblica Cecoslovacca, Jan Busniak, ha consegnato al regista Nanni Loy i due premi assegnatigli per *Le quattro giornate di Napoli* in occasione del Festival dei Lavoratori e del XX° anniversario dell'Insurrezione ceca. I premi sono stati attribuiti attraverso una serie di referendum fra decine di migliaia di spettatori.

La scomparsa di Amedée Ayfre

Quest'estate è morto tragicamente in un incidente automobilistico, mentre si recava ad un festival cinematografico, l'abbé Amedée Ayfre. Animatore dell'O. C. I. C., studioso aperto ed illuminato, era conosciuto ai lettori italiani attraverso « Bianco e nero » che ne ha pubblicato nel 1953 in edizione italiana il fondamentale libro « Problemi estetici del cinema religioso ». Nelle pagine della nostra rivista, inoltre, sono stati pubblicati i suoi saggi « Cinema e realtà » (gennaio 1952), « Il piccolo fuggitivo o infanzia e puerilità » (maggio 1954), « Cinema e presenza del prossimo » (agosto 1957). Ayfre aveva contribuito come pochi altri a inserire vivacemente nella cultura cinematografica la voce d'una presenza cattolica intelligente.

Le nuove leve dei musicisti cinematografici francesi

di ERMANNO COMUZIO

Dopo quella americana, la produzione cinematografica che in questi ultimi anni ha visto il più ampio fenomeno di « avvicendamento » nel campo degli autori delle colonne sonore è quella francese. Avevamo avuto occasione tempo fa, su queste pagine, di esaminare brevemente il fenomeno delle nuove leve della musica cinematografica che, ad Hollywood, sono vittoriosamente penetrate nei fortilizi gelosamente custoditi dai « santoni », i quali dominavano il panorama senza cambiare di un ette i loro metodi e la loro mentalità fin da quando Al Jolson aveva lanciato, dallo schermo, il suo primo acuto; avevamo detto come i « nuovi » (i North, i due Bernstein, i Morros, i Rosenman, gli Hopkins, i Gold, e i « giovanissimi ») imponendo un gusto moderno e un'apertura mentale consona alle esigenze di pubblici più scaltriti avessero impresso al cinema americano uno sviluppo positivo, tutto sommato, e come, nei risultati finali — cioè nei film compiuti — la musica di questi nuovi compositori giocasse un ruolo ben più importante, più incisivo, di quel che non accadesse nei film americani all'epoca della supremazia incontrastata di Hollywood.

Anche per il cinema francese si può fare un discorso del genere, ma sviluppandolo verso approdi più violentemente caratterizzati: dove lo stacco fra « tradizione » e « novità » è ancora più netto, cioè, e dove le fatiche dei « nuovi » compositori raggiungono traguardi diversi da quelle dei loro colleghi americani, e più personali.

Il termine di « avvicendamento » sopra usato, a dire il vero, non è il più proprio. Perché se nuovi nomi vengono prendendo sempre più piede, non per questo spariscono dall'orizzonte i « vecchi leoni » della musica cinematografica d'oltralpe: solo Jaubert, Honegger e Ibert cessano la loro collaborazione al cinema

francese per la semplice ragione che cessano di vivere (il primo fin dal 1940, il secondo nel 1955 e il terzo nel 1962). Gli altri continuano imperterriti a fare da « trait-d'union » fra passato e presente: da Georges Auric a Louiguy, da Georges Van Parys a Joseph Kosma, da Maurice Thiriet a Jean Françaix (senza dire, ovviamente, dell'esercito di mestieranti e dei fornitori di musica leggera). Non si può dire che le fatiche di questi compositori si evolvano con i tempi. Essi per lo più restano tenacemente fedeli al proprio mondo espressivo, immutabile attraverso il variare dei gusti e delle mode — e delle nuove esigenze — quasi tutti ancora portati a considerare il cinema con una certa degnazione, come attività « impura » rispetto alla musica « autonoma », quando non è considerata attività « alimentare »: di qui i loro interventi che serbano, anche nei film più recenti, un che di paludato, di solenne, di sussiegoso, che non si piega tanto alle esigenze del discorso filmico quanto alla « continuità » della pagina musicale (quella « grande linea », per dirla con Aaron Copland, che vuol dare « il senso dell'onda che avanza, un senso di effusa continuità dalla prima nota all'ultima »).

Il discorso è generico e quindi approssimativo. Auric (la cui scrittura musicale, comunque, nei casi migliori aveva saputo diventare elemento del linguaggio filmico fin dalle sue prime partiture per il cinema) ha qua e là accantonato lo scetticismo divertito e ribelle della sua più autonoma formazione, quella che gli viene dagli anni eroici del « Gruppo dei Sei », come quando, in *Les espions* (Le spie, 1957, di Clouzot) si è rassugato in pochi interventi « cattivi » e in *Celui qui doit mourir* (Colui che deve morire, 1957, di Dassin) ha fatto posto a materiale folcloristico molto sobrio. Louiguy — autore della canzone « La vie en rose », il cavallo di battaglia di Edith Piaf — pur non modificando la sua sostanziale posizione « paternalistica », arriva fino ad accogliere in superficie moduli che « fanno » molto moderno come pedali elettronici (*La glaive et la balance*, Uno dei tre, 1963, di Cayatte) ed effetti « concreti » impastati alla musica, come le macchine da scrivere inserite in partitura (*Miroir à deux faces,* Lo specchio a due facce, 1959, di Cayatte): ma c'era già stato il nostro Nascimbene a proporre questa soluzione, in *Roma ore undici,* nel 1952.

Anche Jean Wiener (le cui partiture — dice lui stesso — formano insieme una mole di musica pari a qualcosa come una

sessantina di sinfonie) ha sentito la necessità di « aggiornarsi » onde non rallentare la sua foltissima attività che data dall'epoca del « muto »: ma dall'anno del suo famoso « Concerto per automobile ed orchestra » per *L'homme à Hispano* di Epstein, del 1932, il suo talento si è imborghesito e come svuotato. Van Parys, prediletto da René Clair fin dal *Million,* si è mantenuto invece uguale a se stesso sia nella sostanza che nella forma: tenero e ironico, sentimentale e « parigino », fieramente « vieux jeu » anche nelle sue fatiche più recenti, anche per quelle firmate da un Molinaro, da un Robert, da un Le Chanois, da un La Patellière. Kosma, ineguale quant'altri mai, rimane purtuttavia del tutto fedele al suo mondo popolaresco e virilmente malinconico, ma come visto attraverso una lente di scetticismo (salvo Mocky, i registi che lo chiamano a collaborare ai loro film appartengono tutti alla vecchia scuola).

Thiriet, questo « uomo tranquillo » della musica francese, anche nelle sue fatiche cinematografiche più recenti (fra cui si staccano gli ultimi film di Carné) mostra sempre di considerare il cinema come un'attività di peso limitato, meno impegnativa della composizione di musica da concerto — anche se è stato uno dei più convinti assertori delle possibilità espressive del suono registrato e della sua manipolazione — e non nutre preoccupazione alcuna di « aggiornamento ». Pure Jean Françaix appartiene al novero, e così René Cloerec che, pur avendo iniziato soltanto negli anni della guerra a comporre musica per il cinema, si è mantenuto quasi sempre legato al modulo dei commenti musicali prebellici, di tipo sinfonico-romantico fra il wagnerismo e l'impressionismo (ma il valzerino di *Le diable au corps* [Il diavolo in corpo, 1947, di Autant-Lara] e il complesso vocale che in *Dieu a besoin des hommes* [Dio ha bisogno degli uomini, 1950, di Delannoy] intona cori del folclore bretone sono punti al suo attivo).

Ci sono anche quei musicisti che hanno saputo invece perfettamente seguire le nuove esigenze musicali — e cinematografiche — degli ultimi anni, ma sono casi assolutamente isolati. Uno di questi è Paul Misraki, indiavolato ricercatore di effetti sonori fin dai suoi primi film e perfetto conoscitore del peso, nel mondo moderno, delle canzoni e della musica popolare (sono suoi, tra l'altro, i motivi celeberrimi di « Tout va très bien Madame la Marquise » e di « Maria de Bahia »). Misraki ha composto per alcuni film della « nouvelle vague » commenti perfettamente in chiave con le

concezioni dei polemici autori di questa scuola. Ad esempio per *Les cousins* (I cugini, 1958, di Chabrol) gli interventi romantici, confessatamente abbandonati alla rivalutazione del sentimento, si alternano con la definizione di atmosfere gelide e rarefatte — uso di percussioni e musica puntillinistica di un sapore legnoso, secco, nonché ricorso al jazz freddo —, e con l'ampia citazione di musica classica: il Mozart dei colloqui d'amore e il Wagner dello scontro ideologico fra i cugini (si ricordi la drammatico-grottesca improvvisazione di Jean-Claude Brialy, il cugino di città, il quale declama in tedesco un poema sulla guerra perduta, commemorando sulle note del « Crepuscolo degli Dei » la caduta del Terzo Reich nel suo aspetto più inquietante, quello del seducente sacrificio; posizione cui si oppone il « democratico » e smagato cugino di campagna).

Abbiamo citato la « nouvelle vague » e, parlando di un film la cui colonna sonora ospita musica originale di tipo ora sentimentale ora « oggettivo », jazz e musica classica, abbiamo già indicato il carattere della musica presente nelle pellicole di questa scuola. I Chabrol, gli Astruc, i Malle, i Godard, i Resnais, le Varda eccetera danno molta importanza al sonoro, nei loro film, e non rifiutano alcuna specie di musica, da quella aulica a quella popolaresca, alternando spesso nello stesso film le più disparate origini ed unendo giustamente in una stessa considerazione la pagina più severa a quella meno nobile. A parte pochissime eccezioni (il Keigel regista di *Léviathan* [La notte del peccato, 1961], ad esempio, che ricorre a pagine di Schoenberg) tutti i registi della « nouvelle vague » inclinano comunque ad un neo-romanticismo nella musica, sia che si tratti di musica da concerto che di musica da cabaret, ciò che a nostro parere serve a farci accostare alla vera essenza di questi realizzatori, molto più sentimentale che aridamente oggettiva e cinica come i loro racconti potrebbero far credere.

Accanto alle pagine originali infatti — dalle nette e dure sagomature, inclini alla dissonanza — ed al ricorso al jazz per lo più d'avanguardia, di tipo colto, troviamo quel tipo di musica leggera che abbiamo chiamato « da cabaret » in quanto si tratta per lo più di canzoni sofisticate, che conformemente ad una cultura tutta francese sono caricate di significati « intellettuali ». Comunque di gusto, e con una scelta verso quelle che indulgono a soluzioni apparentemente scanzonate ma sostanzialmente piene di tenerezza.

Per quanto riguarda la musica classica, ad un Vadim (tenia-

molo anche lui nel novero, per comodità) che predilige i ricami preziosi e barocchi della musica del Sei-Settecento, corrisponde all'altro estremo un Malle che ricorre al Brahms del Sestetto op. 18 per *Les amants* (idem, 1958) e al Satie delle « Gymnopedies » e delle « Gnossiennes » — questo umorista pietosissimo, che qui par conoscere la consolazione del pianto — per *Le feu follet* (Fuoco fatuo, 1963). Di altri interessanti ricorsi alla musica classica di questi autori diremo man mano ci accosteremo ai singoli compositori che queste musiche preesistenti incorporano alle loro fatiche: basta accennare qui al fatto che sovente tale ricorso diventa una moda e una preziosità. Tanto per citare un esempio, Bach, a qualcuno, non basta più; non basta più, per meglio dire, Giovanni-Sebastiano Bach — che pure è sfruttato per diritto e per rovescio — e si deve ricorrere a Giovanni-Cristiano.

Maurice Jarre, il pupillo

Ma veniamo ai compositori della recente produzione francese (a prescindere dalle etichette sotto cui si configura): vedremo come in questa sede dovremo spesso accostare ai loro nomi quelli dei registi, ciò che starà a mostrare come i rapporti fra musicista e regista, nel moderno cinema d'oltralpe, siano molto più stretti che in passato e come i compiti del musicista non siano più tanto lontani — appartenenti ad una sfera inaccessibile al regista — come per l'addietro.

Fra i giovani compositori francesi quello forse di maggior spicco — consacrato anche dall'Oscar assegnato lo scorso anno alla sua musica per *Lawrence of Arabia* (Lawrence d'Arabia, 1963, di Lean) — è Maurice Jarre. Questo lionese appena quarantenne (è nato nel 1924), già avviato a studi d'ingegneria e poi indirizzatosi per naturale inclinazione verso la musica, proviene dal Théatre National Populaire, per i cui spettacoli aveva composto musica di scena per più di dieci anni dopo essere stato con Barrault (ed anche questo è un riferimento che ci serve, poiché in genere il nuovo musicista francese è più vicino al musicista di scena, secondo il significato teatrale dell'espressione, che al compositore cinematografico della tradizione).

Jarre rappresenta bene la nuova generazione dei musicisti cinematografici poiché la sua vera formazione è anti-accademica: benché

diplomato al Conservatorio di Parigi (è stato allievo di Hubert) e compositore di balletti e poemi sinfonici, questo musicista si era fatto in precedenza le ossa come membro di un complesso di musica leggera, col quale aveva girato il mondo. In tutte le sue fatiche va al sodo, badando alla funzionalità delle soluzioni, senza preoccuparsi di purismi e di formalismi (senza contare che si tratta di una persona davvero inserita nella vita del nostro tempo, buon dilettante sportivo, ad esempio, e dotato di molto senso pratico). Dopo aver debuttato nel campo del documentario con *Hôtel des Invalides* (1952) di Franju, Jarre prosegue in questo settore affiancando l'opera di Resnais, Demy, Rossif, per accostarsi al lungometraggio nel 1958 con *La tête contre les murs* di Franju. Il primo regista ad avere fiducia in lui è anche quello che gli offre l'occasione per affermare il suo talento al di fuori della ristretta cerchia degli intenditori: diciamo del commento al film citato e al successivo *Les Yeux sans visage* (Occhi senza volto, 1959, di Franju) basato quest'ultimo unicamente su un tema a tempo di valzer, leggermente stralunato, che accompagna dolcemente il personaggio della ragazza senza volto e si ripete, in mezzo agli orrori della vicenda « nera », imperturbabile e tanto più doloroso (ma erano molto belli anche gli interventi più « costruiti », come quello che sosteneva la sequenza iniziale di Alida Valli che corre in automobile a buttare nel fiume il corpo della sua vittima, retta da un « ostinato » ritmico basato su un angoscioso altalenare di terzine eseguite dall'organo).

Il valzer è un movimento a cui Jarre è affezionato, e che costituisce un po' il legame che unisce questo musicista a quelli della generazione precedente. In *La main chaude* (La mano calda, 1959, di Oury) utilizza un « valse musette » pieno di sapore, che diventerà poi, tramite la voce di Yves Montand, la canzone « Tu repasseras » inserita a sua volta nel film *Recours de grace* (Tra due donne, 1963, di Benedek). Spesso, purtroppo, Jarre è frettoloso ed approssimativo: accetta di musicare film di genere disparato e di vario valore, mimetizzandosi sia per quanto riguarda il genere che il valore delle sue partiture. Ma dove ha tempo e disposizione per « incontrarsi » col realizzatore i risultati sono eccellenti, e sempre ispirati ad una chiave diversa, determinata da ogni tipo di film. Ad esempio in *L'oiseau du paradis* (L'uccello del paradiso, 1962, di Camus) gli interventi di musica originale sono pochi e tutti sono ispirati alla musica del luogo in cui si svolge

l'azione, la Cambogia; ciò si verifica più che mai per il tema d'amore che lega i due innamorati, dall'apparizione della danzatrice che esce dall'acqua come una dea, davanti agli occhi affascinati del giovanotto di casta inferiore, fino al loro riunirsi per sempre dopo la morte (un tema dai timbri tipicamente locali, magari un tantino occidentalmente romantico). Recuperi « storici » di vario genere sono tentati in *Les amours célèbres* (Amori celebri, 1962, di Boisrond), mentre un complesso « pastiche » fra musica occidentale e tipici stilemi orientali è messo in atto per *Lawrence d'Arabia.* Già nel 1960 gli anglo-sassoni si erano interessati a questo musicista. Il figlio di Zanuck l'aveva voluto per il film *Crack in the Mirror* (Dramma allo specchio, 1960, di Fleischer) ma ne era risultato un commento fracassone, pieno di effetti facili — scintillio di timbri, clangori di piatti, accordi in fortissimo, giochetti stereofonici. I Zanuck lo vogliono ancora per *The Big Gamble* (Il grosso rischio, 1961, di Fleischer) e poi per *The Longest Day* (Il giorno più lungo, 1962, di Darryl Zanuck); qui però il musicista si limita ad orchestrare un tema di marcia di Paul Anka. Finché ecco l'occasione grossa del *Lawrence.*

Molto ricca, molto colorita, svariante dai « temoni » tradizionali eseguiti dalla grande orchestra a pochi strumenti che non rifiutano le dissonanze, la colonna sonora di questo film non è a nostro parere fra le migliori di Jarre, anche se rientra fra le più appariscenti. L'inizio del film è caratteristico: a schermo spento attacca un preludio a carattere sinfonico, con un fondo di percussioni che introduce il tema principale (lo possiamo chiamare « tema del deserto »), indi si passa ad un tema esotico, ispirato ad un motivo arabo, e poi ad una marcia militare che si rifà ad un motivo bandistico dell'esercito inglese; poi si riafferma il tema principale che, senza interruzione, introduce ai titoli di testa, retti da un secondo tema brillante il quale a sua volta ripiega ancora sul tema principale e conclude sul rombo di avviamento della motocicletta sulla quale, nella prima sequenza del film, Lawrence troverà la morte. Troppa grancassa, in una parola: non è questa la corda più genuina di Jarre. All'attivo del quale va comunque riconosciuto l'uso intelligente del silenzio, nel quale dissolvono ad esempio i leggeri impasti desolati e le note tenute lungamente nelle estenuanti traversate del deserto (e allora diventano musica il passo dei cammelli e il vento sulle dune).

Il Jarre migliore lo ritroviamo nei film-documentari di Rossif (*Le temps du Ghetto,* Vincitori alla sbarra, 1961; *Mourir à Madrid,* Morire a Madrid, 1963; e *Les animaux,* Gli animali, 1964) in cui il ricorso ai più disparati moduli musicali raggiunge un'atmosfera perfettamente adeguata all'icasticità delle immagini. Il commento musicale a *Gli animali,* per esempio, accoglie musica romantica, moderna, il ballabile, gli effetti elettronici, il tutto fuso in una partitura che richiama certi balletti francesi dell'epoca 1920-25, firmati da autori come Milhaud, Poulenc, Dutilleux. Caratteristica di questo commento è quella di enunciare motivi molto caldi, di effusa tenerezza (come quello che accompagna l'episodio della cicogna ferita, assistita dalla compagna che abbandona per lei il gruppo in volo di trasferimento) e subito di trattenerli, di non svilupparli, quasi timoroso di abbandonarsi al sentimento. E questa è una dote che stacca la fatica di Jarre da quella dei commentatori dei film naturalistici di Disney, sempre molto più propensi ad un ciaikowskiano ed intensivo sfruttamento sentimentale (in senso negativo, stavolta) dei loro temi.

Anche Jarre, magari, indulge qua e là agli effetti pittoreschi e facili (i sedicesimi negli archi, tipo « volo del calabrone », per le esercitazioni delle libellule; la mazurca e il « twist » per gli abbracci degli animali nella stagione degli amori) ma nel complesso il suo gusto è sorvegliato e puntuale. Pensiamo ai ritmi durissimi, di pure percussioni, sulle corse pazze dei quadrupedi inseguiti nelle pianure equatoriali; al brano per piano solo, meditativo, sulle composizioni ritmiche del cavallo visto al rallentatore e del balletto degli uccelli acquatici (disceso pari pari dal pianismo di Satie); al motivo tenero di danza che descrive il risveglio della primavera.

Fra le cose più riuscite di Jarre è anche il commento ai film di Franju, come *Thérèse Desqueyroux* (Il delitto di Teresa Desqueyroux, 1962). In quest'ultima pellicola Jarre utilizza pianoforte e orchestra d'archi, che determinano un tono romanticamente abbandonato ma in chiave di disfatta melanconia: il senso della provincia soffocante, il grigiore della Argeleuse di Mauriac sono definiti così dalla colonna sonora oltre che dal tono della fotografia e dalla recitazione di Emmanuelle Riva. Anche qui il silenzio entra da protagonista: Teresa esce dal tribunale, all'inizio, e sosta nella piazza vuota, accompagnata da un motivo nel piano solo, che si interrompe quasi affaticato; Teresa viene confinata nella sua camera (« Ad Argeleuse, fino alla morte ») e la macchina da presa indugia sul

suo volto svuotato anche quando l'eco del motivo nel piano si è spento.

Henri Colpi — il regista di *Une aussi longue absence* (L'inverno ti farà tornare, 1961) e di *Codine* (1963), nonché autore del volume « Défense et illustration de la musique dans le film » — indica in Jarre il portabandiera dei nuovi musicisti francesi e fa rilevare come questo compositore porti le iniziali di Maurice Jaubert, il rappresentante dei musicisti « d'avant-guerre ». L'entusiasmo è forse eccessivo, ma certo Jarre è un compositore dalle vaste possibilità.

Michel Legrand, l'irregolare

Un musicista meno « divo » ma anche meno discontinuo e, a nostro parere, più autentico, è Michel Legrand. Legrand è quello che si dice un bel tipo: l'abbiamo visto in *Cléo de 5 à 7* (Cleo dalle cinque alle sette, 1962) in cui, per compiacere la regista Agnès Varda, appare nel ruolo di Bob, il musicista pazzerellone e « bohèmien », molto « artista », tarchiato, capelli molto lunghi, a ciocche, a grappoli, grossi occhiali, viso da ragazzaccio, comportamento impertinente. Legrand, la « bohème », l'ha fatta davvero, ha suonato nei locali di Montparnasse, ha composto canzoni, ha diretto orchestre alla radio, e sempre con un piglio goliardico, con la libertà d'azione di un « irregolare ». Poi, anche lui dalla porta del documentario, si avvicina al cinema, dove porta le sollecitazioni del suo vulcanico temperamento (primo film *Les amants du Tage*, 1954, di Verneuil).

Le prime fatiche cinematografiche sono disordinate, d'assaggio, come è di carattere « sperimentale » anche la colonna sonora di *Terrain vague* (Gioventù nuda, 1960, di Carné), stranissima accozzaglia di moduli disparati come percussioni di tipo giapponese, contrappunti secenteschi sul clavicembalo, rigorose architetture d'archi di sapore bachiano, tam-tam negri, organo, sviolinate sentimentali, pezzi ritmo-sinfonici alla Gershwin. Qui è pura stravaganza; altrove questo persistente gusto della contaminazione (meglio: questo piacere tutto francese della mistificazione) diventa sangue vivo del film.

La prima colonna sonora importante di Legrand è quella di *L'Amérique vue par un français* (L'America vista da un francese, 1960, di Reichenbach). In maniera libera ed originale la musica di

questo film tende ad interpretare, a rendere il senso di quanto Reichenbach vuol mostrarci della sua America, spesso svincolandosi da una pedissequa osservanza alle singole immagini. Non in maniera sistematica, non come scommessa però: la sequenza dei divertimenti della gioventù è retta da un normale « rock 'n roll »; il carnevale negro di New Orleans (messo in contrasto col funebre carnevale bianco) si svolge al ritmo di un ovvio jazz; e il jazz è presente anche per il congresso dell'hula-hoop. Ma la preparazione del moto-cross è sottolineata da una tipica « linea » spagnola sulla chitarra, come si trattasse della vestizione dei toreri (e invece sono di scena le « giubbe nere »); nella sequenza delle portaerei — manovre di arrivo e di partenza eseguite come un esercizio di alta acrobazia — un coro grave, di sapore mistico, chiesastico addirittura, immerge uomini e macchine in un clima magico, di partecipazione al mistero; nell'episodio dei prigionieri ordinatamente condotti al « rodeo » — malinconici carcerati in libera uscita organizzata con scrupolo — una tromba sola denuncia lo stato d'animo di questi poveracci, ancor più soli e al margine in mezzo alla gente « libera ». La soluzione è ripresa nell'episodio della criminalità giovanile, retto da un « blues » lento nella tromba, che dà un senso di struggente melanconia.

Un'America, dunque, vista anche dal musicista. Il quale sa abbandonarsi anche alla festevolezza fine a sé stessa (i gemelli che smantellano l'enorme gelato sull'aria di una deliziosa filastrocca popolare francese, « Mardi gras ») e accogliere anche soluzioni facili (il severo contrappunto bachiano sulla visione dei grattacieli svettanti) o addirittura fastidiose (il coro vocalizzato sulla sfilata dei moderni cow-boys che si recano al convegno celebrativo dei pionieri, più vicino all'esotismo lavagnineggiante che al folklore western).

Più che mai eclettico si dimostra Legrand in *Lola* (Donna di vita, 1961, di Demy). Qui l'accoglimento di moduli disparati come il jazz, la canzone di cabaret, la musica classica si fonde in un risultato suggestivo, indissolubile dalle immagini: sono infatti accettati in un unico significato di moderna favola sia la canzone « Lola, c'est moi », che Anouk Aimée canta come confessandosi all'obbiettivo, sia Bach, Mozart o Beethoven. Quando Cécile, la ragazza quattordicenne che è una Lola più giovane di vent'anni, va al Luna Park in innocente compagnia di un bianco marinaio americano (ripetendo così la vicenda di Lola), la totale felicità della scorribanda e il senso di libertà e di giovinezza che ne deriva sono

dovuti al tono chiaro della fotografia, al « ralenti » delle immagini ma soprattutto all'uso particolare di un brano dal « Clavicembalo ben temperato » di Bach, che dà una dimensione magica alla scena; il pranzo in casa di Cécile, combattuta fra la realtà e l'evasione nei sogni, è retto da un brano dal « Concerto in re maggiore per flauto e orchestra » di Mozart; mentre il finale (Lola che s'incontra faccia a faccia col suo passato; Cécile che vola verso il suo sogno) è interamente sostenuto dall'« Allegretto » della Settima Sinfonia di Beethoven con un bellissimo effetto fra il melanconico e il rasserenante. Da notare lo scrupolo con cui l'accordo musica-immagine è stato perseguito dal tandem musicista-regista: la parola « Fine » coincide con l'ultima nota dell'« Allegretto ».

« Informale » e assurda come le immagini, invece, la musica di *La femme est une femme* (La donna è donna, 1961, di Godard). C'è ancora una volta di tutto, in questo commento, dalle canzoni di tipo « musical » all'americana, al jazz, all'opera buffa e al brano sinfonico, tutto mescolato in un « pot-pourri » inestricabile e in regola con la qualità delle immagini e più ancora del ritmo del film.

Contaminazione, dunque, e voluta confusione dei « generi » come modulo caratteristico delle fatiche di questo compositore. Spinto anche agli eccessi, cioè non sempre giustificato dalle immagini: questa tendenza al virtuosismo personale, al fuoco d'artificio tutto privato, è il difetto più evidente di Legrand. Abbiamo detto come certe soluzioni d'urto raggiungono effetti di alta suggestione, ma l'insistenza con cui Legrand mette l'organo sotto gli incontri di boxe (*Un Coeur gros comme ça,* 1962, di Reichenbach) o il clavicembalo secentesco sotto le polemiche sulla guerra d'Algeria (*Le joli mai,* 1963, di Marker) diventa ad un certo momento una specie di narcisismo, sempre brillante ma troppo programmaticamente effettistico. A meno che, appunto, tale formula non sia richiesta espressamente dal tipo di film, come potrebbero essere, con gli altri già citati, *Une ravissante idiote* (Un'adorabile idiota, 1964, di Molinaro) o *Les parapluies de Cherbourg,* 1964, di Demy), « Palma d'Oro » all'ultimo Festival di Cannes. In questo senso, Legrand è il più « divertente » musicista francese, e non stiamo a fornire esempi perché non finiremmo più.

Da notare, comunque, la capacità di questo musicista di « asciugarsi », per qualche film, intorno ad interventi secchi, essenziali, ciò che non lo fa incanalare nel novero dei musicisti condannati

ad essere brillanti per professione e « barocchi » per partito preso: diciamo specialmente di *Vivre sa vie* (Questa è la mia vita, 1962, di Godard), retto soprattutto da silenzi, realistici e no (il silenzio « voluto » dello show-dawn finale, ad esempio, è sentito in maniera provocatoria), nonché da musica realistica (il ballabile dello juke-box al suono del quale si svolge la danza di Nanà) e da una frase semplicissima, un « legato » negli archi, che serve di raccordo e che inizia come casualmente ed è sempre lasciato in sospeso, adattandosi bene al tono di esistenziale casualità delle immagini. Diciamo anche di *Cleo dalle cinque alle sette,* in cui a prescindere dal « divertimento » jazzistico-settecentesco-per pianino del « muto » che accompagna la proiezione della « comica », il resto è affidato soprattutto a pudorati richiami ad una canzone, « Sans toi », che esprime il senso di insicurezza della protagonista rispetto al suo destino.

Giova riconoscere, a questo punto, la formidabile capacità di Legrand non soltanto di inventare canzoni e melodie piene di una singolare suggestione fra l'abbandono sentimentale e lo scetticismo scanzonato, ma anche di saperle inserire funzionalmente in un preciso contesto drammatico, o di semplice costruzione narrativa. Ci sembra interessante a questo proposito analizzare brevemente la sequenza in cui, nel film *Cléo,* viene presentata per la prima volta la canzone sopra citata. Essa fa parte della prova delle canzoni in cui il musicista, Bob, e il suo paroliere, detto « Plumitif », spingono Cléo, con lazzi assortiti, a dimenticare quella che credono una sua momentanea depressione. Infine Bob si siede al pianoforte per cominciare a lavorare alla canzone (« Sans toi »), di cui Cléo conosce già la melodia e per la quale il paroliere ha appena finito di scrivere i versi; ma ancora, prima di arrivare alla canzone, Bob e il compare scherzano sul loro lavoro. È una sequenza rapidissima, svolta in tempo « agitato », che dura in tutto — fra dialogo e musica — poco più di cinque minuti.

— Bob improvvisa una strofa che inneggia ironicamente a Cléo, la quale finge di arrabbiarsi. Bob risponde con un'invettiva cantata, accompagnandola con due accordi melodrammatici. Le propone una canzone, della quale Cléo accenna le prime battute, rifiutandola subito. Bob

tempesta il piano di una cascata di note, simulando disperazione.

Cléo: Bravo. Allora, hai finito? Aspetto questa nuova canzone.
Bob: Forza allora, senti questa. 55"

— Bob canta la canzone « Je t'ai menti » in tempo veloce, con accompagnamento sincopato nel piano. Quando non ricorda i versi, continua sillabando parole senza senso (la canzone allude al carattere frivolo di Cléo). 31"

— Interrompe lo squillo del telefono. Angela (la cameriera-confidente di Cléo) risponde che Cléo non è in casa.

Cléo: Questa è troppo difficile. Non ci arriverò mai.
Bob: Beh, allora ... 10"

— Bob canta la stessa canzone ma su un ritmo più disteso, a tempo di valzer. 20"

— Cléo l'interrompe. Così non le piace, non la trova abbastanza moderna. Sollecita l'altra canzone.

Plumitif: Su misura per lei. È facilissima. 13"

— Bob e Plumitif insieme cantano la canzone burlesca « Et moi, et moi ... je m'en fiche de tout » finché, comicamente esaltato, Bob getta all'aria i fogli di musica e arpeggia freneticamente sulla tastiera, proseguendo, come sfinito dall'emozione, senza accompagnamento (anche questa canzone allude ad un lato del carattere della protagonista, alla sua sicurezza e al suo scetticismo). 44"

— Il discorso arriva a « Sans toi ». Cléo e Bob bisticciano, prima per scherzo, poi con notevole acidità.

Bob: Puoi provarla, dato che ne conosci il motivo. È un grido d'amore. Evidentemente ci vorrà un po' più di sentimento e ...

Cléo: Ti proibisco! Vuoi insinuare che non possiedo le qualità necessarie per il mio lavoro?

Bob: Quale lavoro?

Plumitif: Veramente ora esageri.

*Cléo*G Lo lasci dire. Non è che una zitella inacidita. 33"

— Bob ha un ultimo risvolto scherzoso, in musica, ma subito passa, senza soluzione di continuità e molto seriamente, all'accompagnamento in quartine della canzone « Sans toi ».
Cléo entra col canto:

> Toutes les portes sont ouvertes
> en pleine courant d'air
> je suis une maison vide
> sans toi,
> sans toi.

L'atmosfera è cambiata di netto. Con l'inizio della seconda strofa, il piano entra con un controcanto alla melodia:

> Comme une île déserte
> que recouvre la mer
> mes plages se divisent
> sans toi,
> sans toi.

Con l'inizio della terza strofa entrano gli archi. La canzone è sempre più abbandonata al sentimento, dichiaratamente in cerca di commozione; nello stesso tempo la macchina da presa, che inquadrava Cléo contro gli sfondi solari della sua chiarissima abitazione, carrella in modo da isolare Cléo contro uno sfondo nero. La canzone conclude:

> ... Seule, laide et livide.
> Sans toi,
> sans toi.
> Sans toi.

2' 4"

L'ultimo « Sans toi » è appena sussurrato da Cléo, ormai preda del suo presentimento di morte. La sequenza, iniziata e condotta buffonescamente, è conclusa in un deciso colore di lutto ed è proprio grazie alla penetrazione dei diversi interventi musicali nell'azione che acquista il suo fascino sottile. La stessa soluzione dell'inesistente orchestra d'archi che, ad un certo punto, entra a sostenere la melodia (espediente tante volte usato dal

cinema americano in funzione « emolliente ») acquista qui un preciso significato di trasfigurazione della banalità in cui si muove la protagonista (le cure del lavoro, le preoccupazioni professionali, le amicizie superficiali) in qualcosa di misterioso, di significante, di definitivo. Tanto è vero che poi Cléo sbotterà in un grido di negazione. (« È troppo. Non ne posso più ») e si taglierà la parrucca, evidenziando col gesto il suo bisogno di autenticità. Da questa canzone, che è il vertice drammatico del film, inizia la crisi benefica di Cleo alla ricerca della vera se stessa sotto la cornice sofisticata.

Georges Delerue, Michel Magne

Un altro musicista dalla facile vena melodica, che si indirizza volentieri alla canzone e che insieme ai suoi registi la sa sfruttare narrativamente è Georges Delerue. Nato nel 1925, anche lui diplomato al Conservatorio (sotto la guida di Milhaud) e anche lui, per scelta personale, musicista « leggero » e direttore d'orchestra (era lui a dirigere la partitura di Hans Eisler per *Nuits et brouillard,* Notte e nebbia, 1956, di Resnais), vincitore del « Premio Italia » 1963 con un balletto, Delerue è stato invogliato alla composizione per film da Pierre Kast, il quale nel 1956 lo ha chiamato a rivestire di note il suo cortometraggio *Le Corbusier, l'architect du bonheur*; ed è stato ancora Kast, nel 1959, a farlo debuttare nel lungometraggio con *La bel âge.* Per quattro anni Delerue lavora fittamente nel campo del documentario e del film pubblicitario, componendo musica, fra gli altri, per Franju, la Varda, Fabiani, Bourguignon, Reichenbach (il documentario di quest'ultimo, *Marines,* è giunto in Italia insieme con la riedizione di *Une partie de campagne* di Renoir e di un episodio de *I vinti* di Antonioni sotto il titolo comune di *Il fiore e la violenza*). Poi, dopo il citato film di Kast, Resnais chiede a Delerue una canzone per *Hiroshima mon amour,* 1959 (sarà il valzer che esce dal juke-box del caffé sul fiume) e Molinaro l'« ambiance » sonoro (canzoni, jazz, ancora juke-box) per *Une fille pour l'été* (Una ragazza per l'estate, 1959).

Delerue è un po' un musicista « di complemento »: una canzone qua, un raccordo là; dà una mano a Legrand per *Un coeur gros comme ça,* una a Colpi per scegliere le musiche operistiche in

L'inverno ti farà tornare. In effetti le sue fatiche non hanno ancora l'autorità e la « rotondità » dei commenti musicali di altri compositori della sua generazione (di un Jarre, per esempio) ma mostrano indubbi motivi d'interesse.

In *L'inverno ti farà tornare*, ad esempio, a prescindere dai brani operistici usati in funzione drammatica da Colpi (la « Calunnia » del « Barbiere » diventa elemento di « suspense » — entrerà o no il vagabondo, attirato dalla musica? se entra, può essere il marito disperso — l'« Ecco ridente in cielo » donizettiano riunisce in una atmosfera densa di liricità i due protagonisti, le cui anime si sfiorano quasi a riconoscersi proprio in virtù dell'incanto creato dalla musica; e ancora la musica del juke-box, stavolta distributore di arie d'opera anziché di « hits » leggeri) a parte questi brani, si diceva, gli interventi originali di Delerue hanno una loro funzione e una loro dignità: pensiamo ad esempio alla nobile perorazione per quartetto d'archi, a forma di canone ma di sapore moderno, che accompagna Alida Valli quando segue il vagabondo sull'argine del fiume e lo guarda dormire nella sua baracca, interrogandosi mutamente sull'identità dell'uomo, o allo scarno ma intenso motivo del flauto solo nel monologo finale della donna (« ... l'inverno lo farà tornare. »). Molto bello anche il tema originale di *Le monte-charge* (La morte sale in ascensore, 1962, di Blumwal), tutto cantato e disteso, anche se sostiene soltanto i momenti di raccordo poiché le svolte drammatiche hanno il silenzio e i rumori, accettati anche nelle loro deformazioni, come alleati. Così come succede d'altronde anche in *Rififi in Tokio,* (Rififi a Tokio, 1963, di Deray) e in altri film musicati da questo compositore.

Deciso a sfruttare in tutta la loro ampiezza le possibilità melodiche di un bel tema dal carattere romantico-crepuscolare, Delerue si dimostra in *Nunca pasa nada* (1963, di Bardem), mentre altrove sembra subire l'influenza di un Legrand, come per il virtuosistico « tour-de-force » di *Le crime ne paie pas* (Il delitto non paga, 1962, di Oury) in cui la musica si maschera — « à la manière de » — per le quattro epoche in cui si svolgono i diversi episodi che costituiscono il film, Rinascimento, Ottocento, « belle époque » ed epoca contemporanea.

D'ispirazione legrandiana (e d'altronde Legrand ci ha messo lo zampino) è l'uso che Delerue fa di una sua canzone in *Jules et Jim* (Jules e Jim, 1962, di Truffaut): quella cantata da Catherine, la protagonista, nella casa del marito, alla presenza dell'amico-amante e

accompagnata alla chitarra dal terzo spasimante senza complessi. È una canzone di semplicissima tessitura, quasi una cantilena infantile molto graziosa, che si ripete stroficamente uguale, la quale sottolinea la sostanziale innocenza di Cathérine. Anche il commento musicale vero e proprio di questo film denuncia la presenza di un compositore sensibile. Da un lato alcuni interventi leggiadri — con tocchi ambientali alla « Parigi 1910 » — sottolineano gli incontri, le serate trascorse insieme, i giochi, il beato e sereno cameratismo dei tre protagonisti, con variazioni di tipo fra l'idillico e il campestre per la bella pagina delle vacanze in campagna; d'altro canto una presenza discreta di frasi melodiche negli archi, a larghi arpeggi, sottolinea la celata tenerezza del singolare « ménage-à-trois ». Questi diversi motivi, insieme a quello della canzone, sono funzionalmente giustapposti: ad esempio la dolce frase che accompagna il fiammeggiante amore di Cathérine per Jim è quella stessa che aveva sottolineato la visita di quest'ultimo alla coppia Catherine-Jules nella loro casa austriaca, subito dopo la guerra, dove si era risolta nei suggerimenti musicali del cameratismo trionfante, mentre ora, nella sequenza della passione, è molto sviluppata, molto effusa; dal canto suo il tema della canzone ritorna sotto il successivo incontro di Cathérine col tipo della chitarra, ma incorniciato in un movimento molto morbido che crea un alone sentimentale intorno all'amore di lei per Jim. Delerue ha firmato anche la musica di *Le mépris* (Il disprezzo, 1964, di Godard) quella musica che in Italia, con un atto di arbitrio non meno grave per il fatto che ha diversi precedenti, è stata sostituita con un frettoloso e generico commento « passe-partout ».

In qualche compositore il tipo di commento che abbiamo sin qui esaminato (per comodità, dal suo più talentuoso rappresentante, lo chiameremo « alla Legrand ») diventa formula, cioè maniera. È il caso, con alcune eccezioni, di Michel Magne e di Jean Prodomidès, anche se si deve riconoscere che, tutto sommato, i commenti di questi musicisti raggiungono risultati piuttosto piacevoli.

Magne è attivo dal 1952 ma soltanto negli ultimissimi anni si è orientato sistematicamente verso il cinema, poiché in precedenza si dedicava più alla musica leggera e al jazz che alla settima arte. Dopo un documentario di Fabiani, nel 1954 Jean Mousselle lo chiama per comporre la musica per *Le pain vivant*, il film liturgico scritto da François Mauriac; e poi, all'iniziale ritmo di un film all'anno e anche meno, Magne musica pellicole commerciali senza farsi particolarmente rilevare. Nel 1962 ecco l'incontro con Roger Vadim: *Le repos du*

guerrier (Il riposo del guerriero) è di quell'anno, mentre *Le vice et la vertu* (Il vizio e la virtù) è dell'anno dopo.

Difficile giudicare fin dove arrivi l'opera del musicista e dove cominci quella del regista (difficoltà sempre presente nel giovane cinema francese, ma in modo particolarissimo nelle fatiche dell'accentratore e megalomane Vadim). Sta di fatto che la colonna sonora de *Il riposo del guerriero* accomuna musica barocca e jazz (ecco la formula) in un tono fra lo snob e il sentimentale, raggiungendo risultati a volte piacevoli, a volte bizzarri, a volte snervanti. Un sostenuto contrappunto settecentesco di flauto ed orchestra d'archi contribuisce ad esempio ad idoleggiare la Bardot quando, all'inizio, il giovanotto da lei salvato dal suicidio e l'occhio della cinepresa con lui « scoprono » la donna, silenziosa e consapevole, vista attraverso un colore molto « flou », o quando, tutta vogliosa, la ragazza si spoglia davanti al caminetto in quello che Vadim vorrebbe che fosse un inno alla bellezza muliebre, un trionfo del nudo casto, o quando ancora la Bardot, vestita di una tunica leggera, passeggia ieraticamente, avvolta nei suoi veli svolazzanti, per il giardino all'italiana della villa che la ospita. Qui l'elegante barocco della musica serve con puntualità le immagini, sempre che queste siano prese un po' alla leggera, accettate come motivo di « divertissement », e non come cose serie, come invece ce le propone Vadim specialmente in quel finale catartico in cui i due amanti si incontrano nella chiesa diroccata, dove il severo corale chiesastico presente nel sonoro fa francamente fastidio.

Nel *Vizio e la virtù* la « chiave » musicale si sposta dal '700 all'800, in quanto tutta la struttura sonora si basa su un concerto per piano e orchestra, originale ma di imitazione romantica, con motivazioni « eroiche » negli ottoni di tipo wagneriano. Il concerto romantico vorrebbe accompagnare la « virtù » della sorella-vittima e dei tedeschi « buoni » (prende le mosse infatti dal personaggio del vecchio generale già protettore della sorella-aguzzina, un uomo colto e sensibile, che la notte stessa in cui il tenebroso braccio destro di Himmler lo ucciderà suona al piano un « lied » di Schubert); gli interventi « wagneriani » invece vorrebbero sottolineare « il vizio » dei nazisti oppressori e della sorella cattiva, non senza nascondere il lato teatrale, di dannata grandezza, del loro comportamento e del loro crollo. Anche se Legrand e Chabrol raggiungevano ben altri e ben più inquietanti risultati in un solo breve brano de *I cugini,* circa il crepuscolo di questi squallidi dei, occorre riconoscere che qualche momento di *Il vizio e la virtù* ha un suo certo qual sapore di zolfo,

come nell'episodio in cui Hossein fa assistere Juliette, che poi diventerà la sua amante, alla tortura di un ufficiale compromesso col generale ucciso: un tema in crescendo negli ottoni, con furiose scale discendenti di sedicesimi negli archi, si fonde efficacemente nella sua natura esaltata, quasi di rito luciferino, con i primi piani della donna sconvolta ed attratta dall'atroce spettacolo, quasi a suggerire la rispondenza che tale demoniaca violazione delle leggi morali trova nell'animo di lei, già disposto alla corruzione.

Musica da concerto romantico ottocentesco e jazz troviamo ancora in *Symphonie pour un massacre* (Sinfonia per un massacro, 1963, di Deray), ma con tutt'altra funzione. In questa pellicola la figura del traditore, colui che per impadronirsi da solo del malloppo elimina uno per uno gli altri compari, è un appassionato di musica classica, per cui tutto il film è basato su una vasta melodia « da concerto », molto spiegata, per piano e orchestra, mentre le apparizioni e le azioni dell'assassino sono accompagnate sempre da una frase aguzza nel flauto, di tipo jazzistico, alternata — i due momenti sono cementati insieme come fossero l'uno lo sviluppo logico dell'altro — ad un severo contrappunto d'archi di sapore settecentesco. Questi ultimi interventi ricorrono ciclicamente creando una particolare atmosfera di ricorrente funebre destino, per cui i delitti del traditore vengono ad essere iscritti in una « sinfonia » che sembra quasi fare la spia alla presenza viscida del Maligno. Altrove il connubio musica classica-jazz è usato in tono apertamente parodistico, come in *Les femmes d'abord* (F.B.I. agente implacabile, 1963, di André) in cui le rodomontesche batoste di Eddie Costantine sono rette da musica secentesca, delicata come un ricamo (ma la « bagarre » finale è sostenuta da un ritmo veloce di jazz).

Altri commenti di Magne, quasi tutti per film d'azione o del filone gangster, rientrano nell'ordinaria amministrazione; forse questo compositore è passato con troppo entusiasmo alla professione di musicista per film, poiché soltanto nel 1963 ha musicato non meno di dieci pellicole. E si sa (da noi lo insegna Piero Piccioni, stakanovista delle nostre colonne sonore) che la quantità è nemica della qualità.

Jean Prodomidès, Alain Romans, Jean Yatove, Jean Constantin, Norbert Glanzberg - Gli "chansonniers" e i "jazzmen"

Anche Jean Prodomidès (nato nel 1927, scuole di diritto, poi Conservatorio e direzione d'orchestra) è compromesso con Vadim. Per *Et mourir de plaisir* (Il sangue e la rosa, 1961) la musica è basata su un'aria settecentesca (ancora!) che si immagina composta da un antenato dei protagonisti, vissuto all'epoca dei vampiri, e che viene « cercata » al pianoforte dal fratello della ragazza, moderna incarnazione vampiresca, e da lei continuato in un gioco magico di rimandi. Nel finale tale motivo è presente nell'orchestra d'archi rinforzata dall'organo, in un'apoteosi sonora quasi inneggiante alla tradizione maledetta cui non si può sfuggire, ed alla quale anzi è dolce soccombere.

Le altre fatiche di Prodomidès, fra cui spiccano diversi fra gli ultimi film interpretati da Jean Gabin, non presentano caratteri particolari, se non il tentativo di ricreare una certa atmosfera popolaresca, tipicamente parigina, come gli interventi della fisarmonica, il valzer della « banlieu » eccetera in *Le clochard* (Archimede le clochard, 1952, di Grangier).

Più riuscito e più autonomo il commento a *Voyage en ballon* (1960, di Lamorisse), in cui il senso di libertà e di gioia dell'ascensione era cantato in un tema arioso, ampio, trionfante, che si condisce volta a volta di ammiccanti soluzioni a seconda delle svolte del racconto: gli squilli di fanfara gioiosa quando l'àncora del pallone aerostatico si trascina in cielo, come fosse un gran pavese, la biancheria stesa ad asciugare su un'aia; un coro di voci maschili, di sapore lirico, all'apparizione del mare e delle vele che lo percorrono; il pianino comico e un fugato da opera buffa quando il pallone interrompe la cerimonia del matrimonio bretone; l'indiavolato ritmo spagnoleggiante sulla chitarra quando il pallone scende nel bel mezzo di un allevamento di tori; il valzerino nostalgico, di sapore popolaresco, quando il pallone si cala su Parigi.

Si avvicina a questo tipo di musicista anche Alain Romans (classe 1907). Pianista di locali notturni, autore di canzoni, presentatore di programmi radiofonici, Romans è legato soprattutto ai film di Jacques Tati, anche se è attivo nel cinema dal 1947, sei anni prima dell'incontro con Tati per *Les vacances de Mr. Hulot* (Le vacanze di Mr. Hulot) e anche se dopo ha lavorato per altri registi. I temi conduttori di

Hulot e dei film successivi, grazie alla loro orecchiabilità e scorrevolezza, diventano canzoni di successo: così è del motivetto-guida di *Hulot,* che diventa « Quel temps fait-il à Paris? » e di quello di *Mon oncle* (Mio zio, 1958) che diventa la canzone dallo stesso titolo; ma nel vivo del racconto cinematografico tali temi sono legati ad atmosfere, sfondi e personaggi, come in *Mio zio,* dove il motivo è esposto prima da un pianino meccanico poi da una fisarmonica, ed è presente in tutte le sequenze del vecchio quartiere periferico abitato dal protagonista, acquistando un sapore popolaresco ed affettuoso (da notare in questo film l'uso creativo degli effetti sonori, dalle parole lasciate cadere col contagocce ai rumori della cosiddetta vita moderna).

Formidabile improvvisatore (i frequentatori delle Mostre veneziane hanno potuto apprezzarne gli accompagnamenti pianistici alla retrospettiva del 1958 dedicata a Von Stroheim), Romans ha vivo il senso dell'invenzione sonora e dell'accordo immagine-suono.

Musicisti provenienti dal mondo della canzone sono anche Jean Yatove, Jean Constantin, Norbert Glanzberg. Il primo — veterano direttore d'orchestra d'operette e compositore di spettacoli da « music-hall » — ha prestato la sua opera, come Romans, a Tati, al quale ha fornito alcuni temi leggeri sia per i cortometraggi che per il suo primo film, *Jour de fête* (1947): il tema conduttore del film, dal quale è stata tratta una canzone, è diventato famoso. Sembra che Yatove abbia prestato la sua esperienza anche per la colonna sonora del *Mr. Hulot.*

Jean Constantin, paroliere e compositore di motivi di facile consumo per diversi film commerciali, ha trovato una pedana di lancio nei film di Truffaut, specialmente nel primo, *Les 400 coups* (I quattrocento colpi, 1959), dominato da un tema modernamente sentimentale, specialmente effuso nel momento in cui il piccolo protagonista viene trasportato in furgone cellulare verso la casa di correzione e in quello in cui il ragazzo in fuga giunge sulla riva del mare; tema col quale faceva contrasto un ritmo di tipo tropicale che esprimeva la sfrenata sete di libertà dei ragazzi (e ottimi erano gli attacchi immagine-suono).

Glanzberg, d'origine polacca, direttore di sale cinematografiche, autore di canzoni famose come « Grands Boulevards », ha musicato diversi film di scarsa autorità ma apportandovi sempre uno spiccatissimo gusto per la « bella musica » e caratterizzando le sue fatiche con un impegno solerte, ben più che artigianesco, anche per le commedie « facili » o i « gialli »: tipica la brillante colonna sonora di

La mariée est trop belle (La sposa è troppo bella, 1956, di Gaspard-Huit), tutt'altro che evasiva o generica come succede di solito. Ma la miglior riuscita di Glanzberg risiede nelle vaste pagine sinfonicamente descrittive, nelle quali si sente presente un solido fondo culturale, rivolto specialmente agli approdi della musica romantica dell'Europa Settentrionale ed Orientale: diciamo del *Michel Strogoff* (Michele Strogoff, 1956, di Gallone), tutto sonante ed epico, immerso in un folclore vivo e sentito, e specialmente di *La sorcière* (La strega, 1956, di Michel). Questa pellicola raccontava la storia di una rustica e giovanissima abitatrice dei boschi della Svezia, ammaliatrice suo malgrado, e veniva riscattata dalla felicità con cui rinverdiva il mito della libertà naturistica e della irreversibilità dei singoli destini proprio perché la vicenda era immersa in una « ambiance » sonora che rendeva plausibili non tanto i boschi di betulle, le acque scroscianti e i lunghissimi capelli biondi di Marina Vlady, quanto il comportamento di questa creatura lunare e selvatica, che rifiuta di diventare « normale ». Motivo dichiaratamente romantico, che la musica giustamente esaltava con l'uso di una partitura di acceso sinfonismo, basato sull'uso di tre temi principali: uno, descrittivo della natura, molto disteso, imparentato da una parte a Smetana e dall'altro a Grieg; il secondo che sviluppava una canzone melanconica cantata dalla protagonista durante le sue notturne passeggiate in barca sulla palude, e il terzo che per esprimere i brevi momenti di felicità della « strega » col suo innamorato era basato su una danza agreste (corno inglese e pizzicati d'archi) vivacissima e festosa.

Questi tre temi erano usati come « leit-motiven » in un dialogo musicale di rispondenze esatte: il secondo tema, ad esempio, tornava a sorpresa a gettare un'ombra di tristezza sui rapporti dei due personaggi anche nei momenti dell'abbandono felice, e così il terzo tema, il movimento di danza, si risolveva in una forma chiusa e definitiva quando l'innamorato conduceva la « strega » in città, dove lei liberava dalle gabbie gli uccelli che vi erano rinchiusi: era infatti l'ultimo gesto significativo della creatura dei boschi e l'ultimo suo momento felice.

« Chansonniers » essi stessi, cioè esecutori oltre che compositori delle loro canzoni, sono, con altri, Charles Aznavour e Georges Brassens. Ci limitiamo a citare questi due musicisti perché talvolta i loro apporti non si limitano a fare da ornamento ai film cui collaborano ma ne costituiscono un preciso elemento espressivo: ricordiamo del primo la canzone contro la guerra che funge da unico

commento musicale a *Tu ne tueras point* (Non uccidere, 1961, di Autant-Lara), e del secondo le bellissime e singolari canzoni, accompagnate alla chitarra, di *Porte des Lilas* (Il quartiere dei lillà, 1957, di Clair).

Rilevabile anche l'apporto di alcuni « jazzmen », fra cui alcuni di chiaro talento. Senza voler entrare nel merito dei rapporti fra il jazz e l'ultimo cinema francese, non si possono escludere da una rapida citazione Martial Solal, pianista « leader » di un trio che la critica considera uno dei migliori complessi di « jazz da camera » del mondo (sua è la musica freddamente disperata di *A bout de souffle,* Fino all'ultimo respiro, 1960, di Godard); Ward Swingle, autore di quel « cocktail » fracassone, dove spesso l'alcool è sostituito però da acquà colorata, che è la farneticante colonna sonora di *Dragées au poivre* (Confetti al pepe, 1963, di Baratier) ma anche della spiritosa partitura di *Peau de banane* (Buccia di banana, 1963, di Marcel Ophüls), dominata dalla arguta canzone « Vive la nuit » cantata da Jeanne Moreau; Le Senechal, che dal jazz freddo di tipo nordico di *Chateau en Suède* (Castello in Svezia, 1963, di Vadim) passa al sentimento contenuto di *La bonne soupe* (La pappa reale, 1964, di Thomas), in cui una delicata canzone (« L'amore non è per me, non è per te, è per gli altri ... ») si assume l'incarico di esprimere la morale « seria » della scanzonata vicenda; Claude Bolling, che mette le sue improvvisazione al pianoforte al servizio di *Le jour et l'heure* (Il giorno e l'ora, 1963, di Clément) e che per il film tedesco *Il mondo nella mia tasca* (1960, di Rakoff) inventa due bellissimi motivi, uno per vibrafono e l'altro per ottoni e bassi.

Meno ci interessano, evidentemente, i compositori « leggeri » le cui fatiche restano nell'ambito del « mestiere » accettato come attività artigianale in senso spicciolo, che non riguardano la sfera della « creazione » e della collaborazione fattiva al film: i Crolla, i Lopez, i Magenta, i Marion, i Cornu (anche se quest'ultimo parte da posizioni interessanti).

È ancora troppo presto per dire di musicisti nuovi al cinema come Georges Garvarentz (*Un taxi per Tobruk*), Henri Lanoë (*La belle vie*), Marc Lanjean (*Le insaziabili*), Jean Lemaire (*Sensi inquieti*), Jean Paillaud (*Io e le donne*), José Berghmans (*La guerre des boutons,* La guerra dei bottoni) in quanto la loro firma è apparsa finora sotto un numero troppo esiguo di pellicole.

Gli "accademici": Yves Baudrier e la "Jeune France"

Musicisti di completa formazione accademica (o meglio: di « mentalità » accademica) finora ne abbiamo trovati pochi. Il « cabaret » e il teatro « leggero » sembrano costituire per lo più le palestre formative del gruppo di musicisti che formano la nuova generazione dei compositori francesi per film, anche per quelli che hanno ottenuto il loro bravo diploma nei Conservatori. Sbaglierebbe comunque chi credesse alla mancanza assoluta, in questo panorama, di musicisti maturati nello spirito delle severe aule della Accademie e attivi soprattutto nelle sale da concerto.

Il più autorevole di tutti i musicisti appartenenti a questo gruppo è Yves Baudrier, nato nel 1906, fondatore con Daniel-Lesur, Messiaen e Jolivet del gruppo « Jeune France », vera e propria scuola nazionale che contrapponendosi all'oggettivismo dei « Sei » e della « Ecole d'Arcueil » propugna un tipo di musica francese contemporanea dominata dallo spiritualismo e dal calore dei riscoperti affetti umani elementari, utilizzando gli elementi di un linguaggio severamente costruito e formalmente prezioso. Il rispetto e l'interesse di questo musicista per il cinema come forma d'espressione tipica dei nostri tempi sono vivissimi: tra l'altro Baudrier è stato uno dei fondatori dell'« Institut des Hautes Études Cinématographiques » di Parigi, dove tiene un corso di estetica comparata di musica e di cinema. Una sua composizione da concerto, per inciso, e precisamente il poema sinfonico « Le musicien dans la cité », del 1937, porta la definizione di « poème cinématographique ».

Baudrier, che in effetti si è accostato al cinema (cortometraggi) prima dell'ultimo conflitto, ha debuttato per i film a lungometraggio nel 1945 con *La bataille du rail* (Operazione Apfelkern, di Clément), per il quale ha composto una colonna sonora asciutta, « cinematografica » nel senso migliore del termine, dove ai sobri caratteri epici delle pagine originali, dominate da un tema semplice ed incisivo per flauto e oboi, si alterna un uso pregnante dei rumori e degli effetti, come nel bellissimo momento della fucilazione degli ostaggi, in cui i fischi che si alzano in segno di estremo saluto dalle locomotive della stazione diventa un unico ossessivo grido di rivolta. Un altro film in cui gli effetti sonori hanno funzione di protagonisti è *Le tempestaire* (1947, di Epstein), in cui il rumore del vento e delle

onde ha la stessa importanza delle ricerche sonore che dominano la partitura musicale (frasi registrate al rallentatore, colonna stampata a rovescio, ecc.).

Caratteristica di Baudrier è quella di non restare arroccato su posizioni di aristocraticità ma di rendersi perfettamente conto della necessità che ha la musica per film di trovare immediata rispondenza nei pubblici dei cinematografi, e ciò senza abdicare ad un suo continuo sforzo di nobilitare l'attività del compositore per film. Esemplare, a questo proposito, la partitura di *Le monde du silence* (Il mondo del silenzio, 1956, del Comandante Costeau), che pur scivolando qua e là nei facili effetti propri al Disney dei documentari naturalistici (come nei soliti moduli « incantati » e « liquidi » per le discese negli abissi marini) ottiene risultati brillanti come nell'ottimo brano di sapore moderno — una melodia sostenuta da una forte vena concertistica — che sottolinea la sequenza della visita dei pescatori-esploratori all'isola abitata soltanto dalle testuggini; o come in quello dei delfini che seguono la nave saltando dentro e fuori le onde come tanti cavallini focosi, ciò che suggerisce al compositore l'immagine sonora di una carica di cavalleria, con un gustoso contrappunto di squilli di tromba sostenuti dal ritmo di marcia di tamburi; o come in quello dell'amicizia dell'uomo col pesce, in cui le eleganti evoluzioni del pesce intorno all'uomo per carpirgli il cibo di mano sono tradotte nella colonna sonora in un melodico valzer dall'impianto classico ma dallo svolgimento armonico e timbrico (onde Martenot) del tutto moderno.

Anche Daniel-Lesur e André Jolivet, compagni di Baudrier nella « Jeune France », hanno dedicato la loro attenzione al cinema, sia pure in misura molto meno rilevante di Baudrier (la cui firma appare sotto una cinquantina di titoli, fra lungometraggi e cortometraggi). I loro apporti non incidono in modo particolare nel panorama della musica francese per film; il primo si tiene decisamente ai margini, e il secondo, a parte alcuni cortometraggi (fra cui « suite française d'André Jolivet », illustrazione per immagini di una sua composizione sinfonica) è presente nei titoli di testa delle versioni cinematografiche del *Bourgeois gentilhomme* (1958) e del *Mariage de Figaro* (1960) nella edizione della « Comédie Française », e ciò per il solo motivo che Jolivet è appunto il musicista di scena della « Comédie » (nelle due citate pellicole, comunque, Jolivet si limita a selezionare ed adattare pagine di Lulli e di Mozart rispettivamente). Più occasionali ancora i contatti di altri rappresentanti

della musica « colta » col cinema francese più recente, come Pierre Boulez, Pierre Schaeffer, Henri Dutilleux, Pierre Henry, Henry Sauguet.

J. J. Grunenwald, Gérard Calvi, Maurice Le Roux, Pierre Jansen e altri - Gli "ermetici"

Vicino al carattere della « Jeune France », anche se se ne stacca nella forma, è Jean-Jacques Grunenwald, nato nel 1911, Conservatorio di Parigi, Prix-de-Rome, compositore in prevalenza di musica sacra, concertista d'organo. La sua collaborazione al cinema è occasionale (« per gli amici » — dice lui) ma interessante, in quanto introduce nel vulcanico mondo del cinema la sua quadratura, il suo gusto per l'ordine, per la forma classica, nonché per i suoi valori spirituali. Bresson l'ha chiamato per *Les anges du peché* (La conversa di Belfort, 1943) e poi l'ha voluto per altri film, fra cui *Le journal d'un curé de campagne* (Il diario di un parroco di campagna, 1951) che ha un severo commento basato su un andante lento perfettamente fuso col tono fotografico del film (le albe livide, i cieli plumbei, gli alberi scheletriti, le foglie inseguite dal vento) e con l'atmosfera di desolata solitudine che si viene a creare intorno alla figura del protagonista; buono in particolare il momento in cui il « curé de campagne » abbandona il paese, e il suo sguardo vaga dolorosamente per il paesaggio soffermandosi su tutto quanto gli era stato caro, mentre la musica nel sottofondo gli fa eco e punteggia il suo senso di struggimento interiore e di rinuncia al suo desiderio di vivere e di gioire, soffocato dal presentimento della fine ormai vicina.

Valido anche il commento di *Monsieur Vincent* (idem, 1947, di Cloche) anche se usa spesso perorazioni orchestrali di gusto sorpassato: buono nell'uso tematico di un motivo di fondo, un « lento moderato » molto legato, molto commosso, per violoncello e orchestra, e di un secondo motivo di tipo pastorale, una danza agreste eseguita da strumenti paesani, che sottolinea i contatti di « Monsieur Vincent » con la povera gente delle campagne. Risulta troppo d'effetto, per contro (scritta in una esagitata chiave espressionista) la musica di *Le defroqué* (Lo spretato, 1954, di Joannon).

Ma non è da credere che Grunenwald abbia musicato soltanto film d'argomento religioso o abbia usato cadenze chiesastiche in

tutti i suoi film (come ha fatto anche in *Le rideau cramoisi,* La tenda scarlatta, 1951, di Astruc, per il quale ha creato una musica di vecchio stile oratoriale, avviluppante e macabra). Risultati brillanti anche nel senso più esterno della parola Grunenwald ha ottenuto con alcuni film di Jacques Bécker, come *Antoine et Antoinette* (Amore e fortuna, 1947), in cui il biglietto perduto della lotteria era accompagnato nelle sue peripezie da un allegro fugato per intera orchestra; come *Edouard et Caroline* (Edoardo e Carolina, 1951); ma soprattutto con *Les aventures d'Arsène Lupin* (Le avventure di Arsenio Lupin, 1957), in cui il musicista risuscita deliziosamente l'atmosfera della « belle-époque » per mezzo di un valzer sentimentale e ricorre spiritosamente, con effetti comici, a motivi caratteristici della sua formazione musicale, come il movimento a canone (fagotto e clarino) che punteggia il rapimento di Arsenio Lupin da parte degli agenti del Kaiser e l'inciso per organo che si ode, con schietto sapore caricaturale, tutte le volte che viene azionato il meccanismo che apre il nascondiglio segreto del Kaiser.

Interessanti gli apporti forniti anche da Guy Bernard (nato nel 1907, compositore e critico musicale) e da Maurice-Paul Guillot (nato nel 1901, compositore e direttore d'orchestra). Il primo valido specialmente nei cortometraggi (fra cui alcuni di Resnais) e nei programmi di carattere documentaristico e didascalico, come in *Naissance du cinéma* (1946, di Leenhardt), nel film di montaggio *Paris 1900* di Nicole Vedrès (1947) e in *Araya* (1961, di Benacerraf); il secondo specialmente per *Il est minuit dr. Schweitzer* (È mezzanotte dr. Schweitzer, 1952, di Haguet), tutto permeato, nell'uso di moduli classici, dell'amore che il gran vegliardo porta alla musica, di cui è come sappiamo valido intenditore e cultore.

Gérard Calvi, nato nel 1922, Prix-de-Rome 1945, compositore di musica sinfonica, di balletti, di musica di scena, ha musicato un buon numero di film, quasi tutti di livello men che « commerciale » poiché questo musicista sembra considerare il cinema come un'attività inferiore, alla quale dedicare un'attenzione frettolosa. Buono è il suo commento ad *En compagnie de Max Linder* (1963), il programma amorosamente curato dalla figlia di Linder e comprendente brani di *Soyez ma femme,* di *Sept ans de malheurs* e l'intero *L'étroit mosquetaire* (tutti del 1921-22), commento che si rifà al clima del cinema muto per filtrare le tipiche soluzioni degli accompagnamenti estemporanei dell'epoca — il pianino al buio — attraverso l'atteggiamento propenso all'ironia dell'uomo moderno.

Ma nelle sue fatiche per il lontano *Barbebleu* (Le sette mogli di Barbablu, 1951) e per il recente *La tulipe noire* (Il tulipano nero, 1964), ambedue di Christian-Jaque, si nota un'uguale brillantezza tecnica, un'uguale disinvoltura nel ricorso di moduli « à la manière de », e in definitiva un uguale sostanziale disinteresse. Calvi costituisce a nostro parere l'esempio di un talento musicale che al cinema potrebbe dare molto e che al cinema non si concede per mutua incomprensione.

Un musicista « coltivato » che considera il cinema come una degna palestra per le sue possibilità è Maurice Le Roux. Nato nel 1923, allievo di Messiaen e poi di Leibowitz, primo premio del suo corso di direzione d'orchestra al Conservatorio Nazionale di Parigi, compositore rivolto verso i più moderni approdi della musica, critico musicale, Le Roux si accosta al cinema nel 1946 (con un film a disegni animati; qualche anno dopo passerà al medio e al lungometraggio) serbandosi sempre fedele alla sua formazione « sinfonica », senza mai indulgere cioè ad interventi di altro tipo, più o meno leggero. Tanto è vero che dove il film richiede specifica musica d'ambiente Le Roux chiede l'apporto di altri musicisti: sarà Henri Crolla per le sequenze di cabaret in *Les mauvaises rencontres* (1954, di Astruc), o Gorragueur per le sequenze di jazz di *La piège* (La trappola si chiude, 1959), o Claude Bolling per le analoghe sequenze di *Cette nuit là* (1958).

Il suo commento a *Crin blanc* (Criniera bianca, 1952, di Lamorisse), nella sua bellissima, semplice e colta al tempo stesso tessitura armonica, costituì il vero biglietto di presentazione di Le Roux, « exploit » ripetuto nell'altro film di Lamorisse *Le ballon rouge* (Il palloncino rosso, 1955): anche in questa pellicola l'alone sonoro in cui si muoveva il piccolo protagonista creava un senso di struggimento acuto e dolce ad un tempo, anche se qui era di notevole aiuto una definizione ambientale più concreta (Menilmontant con le scale, i tetti, i cortili della vecchia Parigi, immersa in quella luce particolare che forse Lamorisse ha suggerito al Tati di *Mon oncle*).

Molto sofisticate, rivolte coraggiosamente a soluzioni non troppo gradite ai timorati e tradizionalisti uomini di cinema (non molto teneri con le audaci sagomature degli accordi e l'uso di suoni « sconvenienti »), furono le musiche di *Les mauvaises rencontres* e del film franco-americano *Amère victoire* (Vittoria amara, 1957, di Ray): il primo basato su aristocratici e volutamente aridi contrappunti d'archi, il secondo rivolto mediante lenti sviluppi d'archi e legni in dis-

sonanti impasti a suscitare un'atmosfera sospesa di minaccia, legata a quel deserto che è l'insidioso teatro dell'azione (Le Roux è stato chiamato altre volte a lavorare per co-produzioni franco-americane, e precisamente per *Uno sguardo dal ponte,* 1962 di Lumet: un commento generico e distratto). Un buon risultato è il commento di *Les mauvais coups* (I cattivi colpi, 1961, di Leterrier), dominato dal piano solista stillante tristezza e squallore come il paesaggio nebbioso che ovatta tutta la vicenda. Anche qui le dissonanze regnano sovrane, e le note sono scelte con cura parsimoniosa, lasciate cadere con rigido controllo delle sonorità, ciò che si attaglia perfettamente alla storia di frustrazioni e di contorti bovarismi raccontata nel film.

Anche Pierre Jansen è attratto dalle soluzioni inserite in un linguaggio aggiornato, aperto. Musicista fisso di Chabrol da *Les bonnes femmes* (Le donne facili, 1960) in poi, Jansen cita la musica concertistica ed operistica con distacco aristocratico, filtrata attraverso il suo gusto sofisticato e moderno, in *Landru* (idem, 1963, di Chabrol) in cui apertamente ironici sono i riferimenti ai melodrammi (*Tosca, Manon, Sansone e Dalila*) che tanto piacciono al passionale Landru. Altrettanto distaccato, comunque, Jansen si mostra anche nell'ispirarsi alla « belle époque » che fa da sfondo alla vicenda, con i suoi valzer languidi ed i suoi atteggiamenti smancerosi.

In tema di musicisti aristocratici, il più difficile di tutti è Francis Seyrig (fratello dell'attrice Delphine Seyrig), che prima in *L'année dernière à Marienbad* (L'anno scorso a Marienbad, 1962, di Resnais) e poi con *Le procés de Jeanne d'Arc* (1963, di Bresson) ha distillato partiture sottili e preziose, spesso ermetiche come, specialmente, per *Marienbad,* dove suoni lontani dell'organo mescolati a diafani interventi degli archi contribuiscono per la loro parte a creare la gelidamente delirante atmosfera che domina il film.

L'ermetismo di Seyrig è superato forse solo da quello del giovane tedesco Hans-Werner Henze, che Resnais ha voluto per *Muriel, ou le temps d'un retour* (1963). L'ultimo cinema francese è ricorso diverse volte all'apporto di musicisti stranieri: ancora Resnais ha richiesto Hans Eisler per *Nuit et brouillard* (Notte e nebbia, 1955) e il nostro Fusco per la bellissima partitura di *Hiroshima mon amour* (idem, 1959); Fiorenzo Carpi è stato incaricato da Malle di musicare *Vie privèe* (Vita privata, 1963); lo spagnolo Narcisio Yepés ha rivestito di note *Jeux interdits* (Giochi proibiti, 1952, di Clément); il greco Mikis Théodorakis *Phèdre* (Fedra, 1963, di Dassin). Senza dire dei jazzisti americani Miles Davis (*Un ascenseur pour l'échafaud,*

Un ascensore per il patibolo, 1957, di Malle) e John Lewis (*Sait-on jamais?,* Un colpo da due miliardi, 1957, di Vadim).

Conclusione

Una conclusione, in questo eterogeneo panorama, è probabilmente impossibile. Le direzioni sono tante e troppo diverse, i risultati troppo disparati. Ma si potrebbe dire, tentando di cercare un fondo comune alle fatiche che i musicisti francesi hanno dedicato alla produzione cinematografica di questi ultimi anni, che a differenza degli anni di prima della guerra — gloriosi, del resto, per il cinema francese — i rapporti fra il musicista e il regista sono diventati più stretti, che, anzi, nella maggior parte delle colonne sonore dei film contemporanei si sente la presenza del regista, il quale è normalmente più preparato e più sensibile dei suoi colleghi di una volta per quanto riguarda la portata e la qualità della musica come elemento costitutivo dei loro film (in Italia, tanto per fare un confronto, questo non succede).

Tale presenza è tanto più decisiva quando il musicista è di formazione anti-accademica, ed i risultati migliori nascono proprio da questo incontro e dalla « disponibilità » dei giovani compositori che, provenendo dalla canzone e dal teatro musicale, sono più pronti ad afferrare tutte le possibilità del rapporto immagine-suono del film ai quali sono chiamati a collaborare. Da questa parte vengono i risultati più freschi e più stimolanti del periodo che ci occupa, in cui la musica per il cinema appare come rinverdita, come offerta nuovamente a tutte le esperienze. Il linguaggio musicale, tutto sommato, è più duttile ed immediato, gode cioè di maggior libertà di forma e di espressione, pur continuando nel suo insieme ad essere nutrito di quella superiore ironia che è sempre stata una caratteristica dei compositori d'oltralpe.

I pericoli insiti in questa evoluzione sono, a nostro parere, da un lato la frigidità cui potrebbero andare incontro i compositori più sorvegliati, quelli più « intellettuali », e dall'altro l'intellettualismo a rovescio, cioè la sciatteria voluta come suprema eleganza, la « nonchalance » calcolata. Ma poiché in definitiva il bilancio è positivo, sono pericoli che vale la pena di correre.

Il primo di questa serie di saggi — « La nuova scuola dei musicisti cinematografici americani » — è stato pubblicato nel n. 5, luglio 1963.

I festival dell'estate

II

Porretta : festival d'aggiornamento

Non è difficile muovere delle critiche alla « Mostra del Cinema Libero » di Porretta Terme. Appigli essa ne ha offerti più d'uno. Si potrebbe cominciare col rilevare la poca fedeltà alla sua etichetta. « Cinema libero » presupporrebbe una scelta indirizzata verso opere del tutto svincolate da formule commerciali o ufficiali; mentre ciò è avvenuto soltanto in parte. Si potrebbe continuare col denunciare molte deficienze di organizzazione e finire col manifestare la nostra perplessità per il verdetto, ad ogni costo polemico, della Giuria che ha voluto assegnare il massimo riconoscimento della Mostra, la « Najade d'oro », al film brasiliano di Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (t.l.: Dio e il Diavolo nella Terra del Sole) contribuendo in tal modo ad alimentare un equivoco, che dura da tempo a proposito del cinema brasiliano, per il quale si tende con facilità a scambiare per immediatezza e genuinità d'espressione ciò che è soltanto sfogo intellettualistico e rettorica di rappresentazione ammantate di impegno sociologico, assenza di misura e di gusto oltre che di stile nella condotta del racconto, volontà di suggestionare lo spettatore con semplici intemperanze linguistiche. I limiti del film, del resto, sono già stati puntualizzati ampiamente a suo tempo su « Bianco e Nero » da Ernesto G. Laura in un rapporto da Cannes che ci trova del tutto consenzienti e che ci esime dal ritornare nel merito.

Vari, dunque, i motivi di sconcerto proposti dalla III Mostra di Porretta Terme; ma tutti, o quasi tutti, di natura esterna all'interesse effettivo di buona parte dei film sia esposti in concorso,

sia inclusi nella retrospettiva dedicata a un folto gruppo di opere della « Nouvelle vague » fino ad oggi sconosciute in Italia, sia proiettati fuori Mostra ai soli giornalisti accreditati per informarli sugli aspetti preminenti del cosidetto « New American Cinema » facente capo alla rivista newyorkese « Film Culture ». Per noi, quella di Porretta è stata un'occasione per aggiornare alcune nostre conoscenze cinematografiche in direzioni per lo più precluse ai circuiti di distribuzione. Da tale punto di vista e indipendentemente dal valore specifico dei film visionati, bisogna riconoscere che la Mostra, al di là della fedeltà o meno a formule di comodo, ha per lo più assolto quel compito informativo — sul valore di certe esperienze, sulla consistenza di un indirizzo o delle qualità di un autore — che in sostanza si richiede ad una rassegna cinematografica di second'ordine.

Diciamo anzitutto dei film in competizione, sorvolando su quelli già presentati a precedenti festival e dei quali la rivista ha già avuto occasione di occuparsi. Vogliamo comunque sottolineare lo spicco che vi hanno avuto i prodotti britannici su quelli di ogni altro paese. Vale la pena di ritornare brevemente su *The Loneliness of the Long Distance Runner* di Tony Richardson e *The Caretaker* di Clive Donner almeno per ribadire quanto lontano dal convenzionalismo e dal conformismo sappia mantenersi un largo strato del cinema inglese operando in stretta armonia con i fermenti più vivi della cultura britannica attuale che tende a mettere a fuoco così un'ansia ribellistica verso determinate condizioni imposte dalle regole sociali come un senso d'angoscia senza riscatto, di intima solitudine, d'impossibilità di tradurre il dialogo tra gli individui in effettivo tramite di comunicazione. Importa relativamente che il film di Richardson, con la sua violenta protesta finale oltre che con le sue specifiche qualità stilistiche, sia opera di un autentico autore, mentre quello di Donner risenta il peso di una mediazione intellettualistica sulla base di un impegno di fedeltà verso il testo teatrale del beckettiano Harold Pinter. Ciò che conta è il rigore con cui certi temi, assolutamente ostici al grosso pubblico, vengono affrontati a qualunque costo, senza nemmeno tentare di infiorettarli di virtuosismi tecnici che potrebbero in qualche misura addolcire la pillola.

The Leather di S. J. Furie (G. Bretagna).

Inedito era, invece, il terzo film britannico: *The Leather Boys* di Sidney J. Furie. Pur nettamente inferiore agli altri due, esso è tuttavia non soltanto una specie di gioiello tra gli altri film

fino ad oggi realizzati dall'eclettico regista di origine canadese — di lui ricordiamo di aver visto casualmente un irriferibile *The Snake Woman* (La figlia del serpente, 1962) — ma anche un lavoro che si innesta abbastanza degnamente nella tradizione degli autori più attenti alla ricerca di una definizione psicologica e ambientale. L'ambiente è quello dei « ragazzi di cuoio », i patiti della motocicletta, figli di una piccola borghesia troppo presa dai problemi quotidiani per badare convenientemente ad essi. Le psicologie poste in risalto sono quelle di due di questi adolescenti troppo presto e avventatamente decisisi al matrimonio, visto, specie dalla ragazza, sopratutto come liberazione dai legami e dalle abitudini familiari. Il film vuole essere una descrizione della crisi sopravvenuta a questo vincolo immaturo, crisi che si manifesta prima in frequenti litigi causati dalla leggerezza della ragazza e dalla scarsa energia del giovane, poi nella rottura dei rapporti allorché quest'ultimo riallaccia una vecchia amicizia con un compagno di scorribande. Soltanto al manifestarsi equivoco di tale amicizia i due sposini tenteranno un malinconico riavvicinamento. La dimensione del personaggio femminile poggia più sul vigore conferitogli dalla brava Rita Tushingham, che si rivelò in *A Taste of Honey* (Sapore di miele, 1962), che sulle attenzioni del regista, rivolte piuttosto con un certo acume al legame che si stabilisce tra i due maschi. Segnatamente la figura dell'omosessuale gode di quel tratteggio delicato e pieno di pudore (si veda il suo comportamento nel lungomare con l'amico che vorrebbe avvicinare alcune ragazze) che soltanto il cinema britannico pare sappia conferire a simili ingrati personaggi.

Oldás és Kötés (t.l. : Sciogliere e legare) di M. Jancsó (Ungheria).

Un film che la giuria avrebbe fatto bene a non trascurare nel suo verdetto, e che a nostro avviso avrebbe anche potuto meritare il massimo riconoscimento, è l'ungherese *Oldás és kötés* (t.l.: Sciogliere e legare) di Miklós Jancsó. Si tratta della prima opera veramente moderna, nello stile oltre che nella tematica, che ci proviene dalla cinematografia magiara, fin qui per lo più impastoiata in modi espressivi e simbolismi di vecchia lega, come ci ha indicato anche il pur impegnato *Angyalok földje* (t.l.: La terra degli angeli, 1962) di György Révész, vincitore del Gran Premio al Festival di Mar del Plata dello scorso anno. Per il cinema ungherese *Oldás és kötés* è una specie di equivalente di *Deviat dnei odnovo goda* (t.l.: Nove giorni di un anno, 1962) di Mikhail Romm, il saggio più avanzato del cinema sovietico del « disgelo ». In luogo dello scienziato atomico del film di Romm, il regista tran-

silvano ha posto al centro del suo racconto un giovane chirurgo di talento che, nel corso di due giornate di crisi, si pone ugualmente tutta una serie di interrogativi di ordine morale che coinvolgono problemi di coscienza propri dell'uomo moderno nei suoi rapporti con l'ambiente sociale, col suo passato, con la tradizione, in vista di scopi presenti che tendono a sfuggirgli e a privarsi di significato. La crisi di coscienza nel giovane Ambrus, il protagonista, è determinata da un colloquio con un suo illustre e tenace professore che ha dedicato tutto se stesso alla missione del chirurgo ma che ora non è riuscito ad eseguire una operazione in modo soddisfacente; ciò che procura anche al giovane un senso di insicurezza, di inquietudine e soprattutto di solitudine. Le sue abituali compagnie gli si manifestano ora per quelle che sono realmente: una schiera di presuntuosi buontemponi e di falsi intellettuali. Anche la donna che crede di amare proprio ora lo abbandona ed egli non reagisce minimamente per tentare un ravvicinamento. Tende invece ad una completa chiarificazione con se stesso, con quello che è stato fino ad ora il suo operato. Eccolo quindi tornare al suo villaggio natale, dove s'incontra con il vecchio padre contadino, ormai ammalato ma ancora sorretto da una gran forza morale, e con la fidanzata d'un tempo, abbandonata per una facile carriera. Capirà infine che il coraggio per ricominciare daccapo, per riavvicinarsi agli uomini e alla vita stessa, dovrà trovarlo in se stesso e, sulla via del ritorno in città, si proverà a sperimentarlo con una giovane recluta incontrata in una stazioncina in un'alba piovosa. L'analisi di questa inquietudine morale è stata condotta da Jancsó, regista quarantatreenne alla sua prima prova nel lungometraggio a soggetto dopo alcune esperienze nel campo del documentario, con estrema misura e delicatezza di toni, che si riflettono anche nello stile già perfettamente acquisito. Le pagine iniziali, ambientate nella clinica, con la loro compostezza di linguaggio suggeriscono immediatamente la sostanza introspettiva dell'opera, che si sviluppa poi in tutta una serie di momenti spesso assai efficaci anche per talune soluzioni espressive adottate per tradurre cinematograficamente la preziosa materia letteraria (il soggetto è tratto da una novella di József Lengyel). Squisiti esempi ne sono il colloquio telefonico con la ragazza, l'arrivo al villaggio e la disposizione degli incontri, le pagine finali con l'intervento della « Cantata profana » di Bartók trasmessa dall'autoradio. Altro pregevole elemento da rilevare è la qualità del dialogo, tanto essen-

ziale e realistico nei risultati quanto sottilmente elaborato in sceneggiatura in vista di precisi significati. Può essere mosso qualche appunto al regista per le sequenze del vagabondaggio negli ambienti « intellettuali » di Budapest, ove si risente una certa influenza di Antonioni; ma, in sostanza, il film rivela una dose di impegno, di serietà, di sicura capacità nell'affrontare alcuni angosciosi problemi del mondo moderno, tale da imporre il nome di Jancsó alla massima attenzione.

La problematica agitata da Jancsó, questo indagare sul senso da assegnare alla vita, sullo scopo dell'esistenza stessa estraniata da ragioni spirituali di fede religiosa, non rappresenta tuttavia un fenomeno isolato nelle cinematografie dell'Europa Orientale. Si è già ricordato, in proposito, il film di Romm *Nove giorni di un anno*; ma altre due opere, viste ugualmente a Porretta, si riallacciano al medesimo tema pur senza approdare a risultati altrettanto notevoli sul piano espressivo. Intendiamo riferirci a *O necem jinem* (t.l.: Qualcosa d'altro) di Vera Chytilova (Cecoslovacchia) e a *Tutto resta agli uomini* (t.l.) di Georgij Natanson (U.R.S.S.). Il film della Chytilova propone le storie parallele di due personaggi femminili: una ginnasta, Eva Bosakova, autentica campionessa del mondo, che si prepara a difendere il titolo prima di abbandonare l'agonismo attivo, e una moglie e madre borghese, sprofondata nella noia, che consuma le sue ore tra le braccia di squallidi amanti mantenendo una parvenza di legame familiare fondato sulla menzogna. Le due storie s'intersecano e si mescolano ma in realtà si oppongono tra loro per determinare un ovvio e facile confronto fra lo strenuo ma esaltante lavoro della sportiva e la fragile e amara spensieratezza della giovane borghese. La tesi moralistica, in questo caso, è troppo scoperta e macchinosa per risultare veramente sincera e convincente, tanto che sorge legittimo il sospetto che gli interessi precipui dell'autrice fossero rivolti altrove e precisamente alle possibilità di eccentriche soluzioni formali che la singolare impostazione narrativa era in grado di offrirle. E da tale punto di vista il film non manca di disinvoltura e di un certo fascino, sminuito tuttavia dai frequenti rimandi allo stile di alcuni autori del giovane cinema francese, quali Godard e specialmente la Varda di *Cléo de 5 à 7* (Cleo dalle 5 alle 7). Basti pensare al gusto per la luminosità della fotografia, al predominio dei bianchi sui neri, al taglio stesso dell'inquadratura ricercatamente trasandato, all'impiego dei riquadri delle porte che sincopano i movimenti degli

O necem jinem (t.l.: Qualcosa d'altro) di V. Chytilova (Cecoslovacchia).

attori, alle licenze di montaggio, per convincersi del debito della Chytilova. Ciò non toglie, comunque, che al suo attivo rimangano alcune risorse squisitamente femminili nell'imprimere tratti di personalità ai due personaggi.

Tutto resta agli uomini (t.l.) di G. Natanson (URSS).

Se il ricamo formale prevarica la problematica esistenziale di *O necem jinem,* il contrario accade nel sovietico *Tutto resta agli uomini,* che si affida ad una maniera di racconto estremamente sciatta e impersonale, ma che propone un argomento di altissimo interesse. Il film è tutto incentrato su un caso di coscienza: quello che agita, nelle sue ultime settimane di vita, un vecchio scienziato, l'accademico Dronov, figura abbastanza convenzionale nella sua assoluta positività, ma tutt'altro che tale nei suoi rapporti umani con le persone che lo circondano, amici e parenti, tutti in varia misura tormentati o meschini nei loro schematizzati comportamenti. Nella sua staticità e verbosità, il racconto intreccia una nutrita serie di problemi che sarebbe gravoso elencare nei loro aspetti particolari, ma che in sostanza confluiscono in uno solo: quale ragione debba essere data all'esistenza in una società atea che esclude il coronamento dopo la morte della missione terrena. È la prima volta, insomma, che un film marxista agita apertamente il problema della morte e lo fa in chiare lettere addirittura con l'intervento di un prete (parente della moglie dell'accademico e amico di questi) che in un lungo colloquio con il morente stabilisce il fulcro risolutivo della questione principe del racconto. Il prete crede fermamente nella necessità di Dio e della vita eterna, ma Dronov gli ribatte con una specie di inno alla vita, sia pure pedantesco ed enfatico: « L'altra vita non esiste. È solo una stupida leggenda rinunciataria, poiché promette l'ozio quale mercede delle sofferenze patite. Tutto resta agli uomini: il bene e il male. E ciò che resta è immortalità e oblio ». È già qualcosa che un film sovietico, pur completamente mancato nonostante la corposa prestazione dell'attore Nikolaj Cerkasov nella parte del protagonista, si ponga di questi problemi in termini di conflitto di coscienza. È vero che la soluzione è facile e scontata; ma può essere almeno interessante il superamento del concetto individualistico della morte come « fine di tutto » per stabilire una specie di trampolino verso una possibile individuazione di altri valori.

Due nella steppa (t.l.) di A. Efros (URSS).

Niente di nuovo indica l'altro film sovietico, *Due nella steppa* (t.l.) di Anatolij Efros. Le vicende di un giovane tenente che nel corso dell'ultima guerra viene condannato a morte per non aver

portato a compimento una missione, ma che infine, per la sua lealtà, riscatta la propria colpa, riguardano anch'esse un conflitto di coscienza, ma portato avanti e risolto nel più vieto convenzionalismo che traspare anche dalla forma adottata (effettismo superficiale delle immagini, inquadrature sghembe, montaggio asmatico, come ai vecchi tempi dello sperimentalismo).

Ladybug Ladybug di F. Perry (U.S.A.)

Due i film di produzione nordamericana, naturalmente indipendente. Un legittimo interesse suggeriva la seconda prova di Frank Perry, il delicato autore di *David and Lisa* (David e Lisa, 1962); ma *Ladybug, Ladybug* ha deluso quasi del tutto l'aspettativa. Basato su un racconto di Lois Dickert, ispirato da un fatto realmente accaduto e sceneggiato ancora una volta dalla moglie del regista Eleanor Perry, il film è incentrato su un caso di psicosi atomica. L'ambiente è quello di una scuola elementare statunitense, situata in un piccolo centro agricolo, sconvolta dallo squillo improvviso di un segnale d'allarme predisposto per preannunciare un eventuale attacco atomico. Mentre si attende una smentita che tarda a venire, nelle insegnanti che accompagnano i bimbi a casa cresce l'angoscia che si trasmette via via ai piccoli fino a toccare punte parossistiche: alcuni si rintanano in un rifugio finendo con lo sfogare preoccupanti conflitti; una bambina, allontanata dal rifugio, si rinchiude in un frigorifero ove morirà asfissiata, un altro ragazzo impazzisce al ronzio di un aereo che si sta avvicinando. Nel racconto si ritrova la limpidezza di linguaggio del regista di *David and Lisa,* ma non il medesimo acume psicologico. Indubbiamente lo ha tradito un troppo spinto impegno polemico, che lo ha portato a calcare le tinte e a fare dei ragazzi del suo film una sorta di piccoli mostri (segnatamente nelle sequenze del rifugio) inopinatamente provvisti di una sfrenata e raziocinante crudeltà. Un'opera, insomma, basata su lodevoli presupposti civili, ma che fallisce in gran parte lo scopo per assenza di reale commozione.

Open the Door and See All the People di J. Hill (U.S.A).

Open the Door and See All the People, scritto e diretto da Jerome Hill, già autore del gustoso *The Sand Castle* (1960), è invece un film umoristico che rimanda, anche per la condotta disinvolta del racconto e per l'estrema cura con cui vi è orchestrata la recitazione, alla maniera del più paradossale Frank Capra degli « anni trenta », benché in questo caso l'« humour » risulti più intellettualistico, con sottili riferimenti di costume che spesso non possono essere esattamente afferrati dallo spettatore europeo. La favola è incentrata su due bislacche vecchine, sorelle gemelle,

l'una ricca, autoritaria ed egoista, l'altra lavoratrice, cordiale e generosa, che esercitano un'influenza contrastante sull'ambiente che le circonda. Alla fine sarà naturalmente la seconda ad imporre la propria concezione di vita. I più disparati motivi (non ultimo quello razziale) s'intrecciano nel vulcanico raccontino, che non riesce però a contenere le sue troppe digressioni e ad evitare una certa pesantezza.

Adieu Philippine di J. Rozier (Francia).

Dopo la messe di entusiastici apprezzamenti prodigati in Francia (non soltanto dalla critica esclamativa dei « Cahiers ») al primo lungometraggio di Jacques Rozier *Adieu Philippine,* era li caso di attendersi dalla sua proiezione a Porretta una sorpresa meno modesta di quella che in effetti ha rappresentato (per non parlare addirittura di delusione). In breve, ciò che sembra avere « incantato » i critici francesi al cospetto di questo film sono certe doti di freschezza e di naturalezza (« l'on conçoit mal que la recherche du naturel puisse être poussée plus loin ») applicate ad una specie di inno esaltante alla spensierata giovinezza, che si vorrebbe eterna ma che troppo presto svela in un disincanto la sua fugacità. Non mettiamo in dubbio che questo sia stato l'impegno del regista e che in parte sia riuscito ad esprimerlo. Ciò che non afferriamo è l'eccezionalità del caso. Ma forse la spiegazione è semplice: il nuovo cinema francese non aveva ancora conosciuto, prima di Rozier, il fascino di una certa spontaneità senza orpelli, il gusto per le situazioni semplici, familiari, pudiche, apparentemente banali, che rientrano tutte, comunque, in una vena di grazioso bozzettismo; quello stesso genere di bozzettismo che il cinema italiano, per esempio, scoperse allo stato puro al tempo di *Una domenica d'agosto* di Luciano Emmer e andò via via affinando particolarmente in alcune opere di Dino Risi (*Il sorpasso* soprattutto). Tutto ciò, unito ad un'abile eleganza discorsiva, può avere determinato gli entusiasmi eccessivi che si sono detti, ma in ogni caso non giustifica il significato, molto sopra le righe, che si è voluto assegnare alla parte conclusiva del film che, in quell'addio sulla diga al giovane Michel in partenza per il servizio militare in Algeria, assumerebbe i toni di uno struggente e sconsolato lirismo e testimonierebbe, inoltre, un impegno meno effimero del regista con la realtà. A nostro avviso, tale condizione in cui è stato posto il protagonista non va più in là della trovata di sceneggiatura, non essendosi concretizzata mai, nel resto del racconto, come elemento contrappuntistico alla sua gioia di vivere. Vogliamo anzi specificare che il film gode di una

certa grazia e genuinità, per dovizia di situazioni e di trovate e per vivacità di montaggio, più nella prima parte che nella seconda (le escursioni per strade e spiagge della Corsica), la quale ristagna spesso nel pittoresco e nella noia.

Poliorka ou Les moutons de Praxos di C. Bernard-Aubert (Francia).

Poliorka ou Les moutons de Praxos, realizzato in Grecia da Claude Bernard-Aubert, riconferma (se ce ne fosse ancora bisogno) i limiti ristretti entro cui si muovono gli interessi di questo regista. I film di Bernard-Aubert si presentano sempre come opere di grosso impegno: *Patrouille de choc* (1956) riguardava la guerra coloniale in Indocina, *Les tripes au soleil* (Questione di pelle, 1958) e *Les lâches vivent d'espoir* (1960) agitavano il problema razziale, e questo *Poliorka* vorrebbe dimostrare l'assurdità della guerra. Ma in ogni occasione non si stenta ad accorgersi che tali nobili motivi sono semplicemente il fumo negli occhi per contrabbandare situazioni parossistiche e di esse compiacersi oltre ogni limite di sopportazione. La « trovata » di *Poliorka* risalta subito dalla trama. Nei pressi di un villaggio greco viene trovato ucciso un soldato di un imprecisato (forse turco) esercito nemico. Ne conseguono feroci rappresaglie, ogni tentativo di reazione alle quali (un uomo si dichiara colpevole dell'uccisione e altri organizzano un tentativo di guerriglia) risulta vano. Quindi il maestro del villaggio escogita una singolare soluzione: a intervalli di un'ora un paesano per volta andrà inerme incontro alla postazione nemica col deliberato proposito di farsi ammazzare. Prima o poi — egli dice — il nemico rimarrà scosso da questa resistenza passiva e cesserà l'inutile carneficina. Infatti, dopo aver fatto un mucchio di cadaveri il nemico non spara più. Ma perché? Perché se n'è andato, avendo appreso che la guerra era finita già da otto giorni. Allora, che significato assume tutta la storia? Probabilmente nessuno; salvo quello di alimentare le predisposizioni di Bernard-Aubert all'enfasi e al melodramma.

Maranbong di C. Bonnardot (Francia).

Più degno d'attenzione di Bernard-Aubert è certamente Jean-Claude Bonnardot; ma piuttosto che con il suo film d'esordio, *Moranbong*, presentato a Porretta, un certo ingegno l'ha dimostrato con il suo successivo *Ballade pour un voyou* (Segretissimo: spionaggio,. 1963) che, sotto apparenze gratuite, svela efficienti presupposti morali e riferimenti abbastanza acuti a situazioni della Francia contemporanea. In quanto a *Moranbong,* si tratta di una coproduzione tra la Francia e la Corea del Nord, quivi realizzata

tra il 1958 e il 1960 sulla scorta di una sceneggiatura di Armand Gatti. La censura francese ne ha autorizzata la programmazione soltanto all'inizio di quest'anno, mentre quella coreana ne mantiene tuttora il divieto di proiezione nel paese. Desta maggior sorpresa quest'ultimo divieto, stabilito da parte delle stesse autorità che avevano comunque permessa la realizzazione del film in territorio coreano. Viene comunque da pensare che esse non potessero immaginare che dei comunisti francesi, trasferitisi in Corea per ambientare un racconto nel clima della guerra da poco terminata, ne facessero poi nient'altro che una banale storia d'amore. Tale, infatti, è *Moranbong*: una storia d'amore tra due giovani divisi dalla guerra; mentre lui soffre e sospira in prigionia, lei recita a teatro un dramma analogo a quello che sta vivendo lontana dal suo uomo. Un'idea decrepita, insomma, che non è nemmeno servita da pretesto per mostrare qualcosa di autentico sulla vita e il costume della gente coreana. Il congegno narrativo vi appare artefatto alla maniera dei più corrivi schemi del cinema occidentale, tanto che gli stessi volti e atteggiamenti degli attori e delle masse che agiscono nel film perdono ogni verità per ubbidire ai toni del melodramma.

Rivoluzione a Cuba di L. Malaspina (Italia).

Altri film non meritano che un fuggevole accenno. *Rivoluzione a Cuba* di Luciano Malaspina (Italia) è un lungo cinegiornale sugli avvenimenti cubani degli ultimi sessant'anni, ove invano si ricercherebbe un qualche impegno ideologico che rendesse meno trita e risaputa la materia. *Las doces sillas* di Tomás Gutierrez Alea (Cuba) è un elementare tentativo di « grottesco » costruito sulla traccia di un racconto di Ilf e Petrov che nel trasferimento dall'epoca della rivoluzione sovietica a quella della liberazione di Cuba ha perduto quasi tutto il suo mordente satirico. *Ganga Zumba* di Carlos Diegues (Brasile), infine, contribuirebbe ad alimentare l'equivoco sull'impegno dei giovani registi brasiliani se il racconto, basato sugli aneliti di libertà degli schiavi negri nel Brasile portoghese del secolo XVII, non denunciasse il più smaccato ed irritante dilettantismo.

Las doces sillas di T. G. Alea (Cuba).

Ganga Zumba di C. Diegues (Brasile).

Scorpio Rising di K. Anger (U.S.A.).

In maggiore considerazione va preso il cortometraggio che ha vinto il primo premio del settore: *Scorpio Rising* di Kenneth Anger (U.S.A.). È l'unico prodotto del « New American Cinema » dei fratelli Mekas e soci ammesso in concorso a Porretta fra un

lotto considerevole di pellicole a 16 mm. che un simpatico giovane, Adam Sitney, si è preso la briga di portare con sé da New York per nostra « edificazione ». Non vi è dubbio che *Scorpio Rising* sia di gran lunga il film più notevole fra tutti quelli che abbiamo visti in separata sede durante una dozzina di ore di proiezione, ottimamente spese per smantellare dalle fondamenta il mito venutosi a creare da tempo intorno a quello che era considerato il più bell'esempio di « free cinema » statunitense. Ma sarebbe il caso di frenare un po' gli entusiasmi anche in merito al documentario di Anger. Esso riguarda un aspetto allarmante del costume americano: quello che ha generato i « leather boys », i giovanotti dai giacconi di cuoio che vanno in giro su lucide motociclette a seminare quelle selvagge prodezze di cui spesso tratta la cronaca dei giornali. La prima parte del film, che riguarda il rituale della vistizione di uno di questi giovinastri, con cura feticistica di dettagli modulati al ritmo di una canzonetta, risulta assai suggestiva; ma via via la rappresentazione, allorché tocca i motivi dell'omosessualità e di un certo misticismo della violenza gratuita, diventa sempre più spericolata, e compiaciuta ora di accostamenti ironici ma anche ammirati, ora di semplici virtuosismi cromatici, gli uni e gli altri eversivi da una effettiva critica di costume e piuttosto complici di una degenerazione sociale. Non a caso Anger opera nello stesso ambito dei vari Ron Rice e Stan Brakhage, Gregory J. Markopoulos e Storm di Hirsch, autori non importa se di *The Flower Thief* o di *Blonde Cobra,* di *Blue Moses* o di *Twice a Man,* tanto ciascuno di questi nomi e di questi titoli vale l'altro e tanto tali prodotti denunciano in eguale misura stati che si possono definire semplicemente patologici, rappresentando in forme convulse di decrepita avanguardia monotone ossessioni erotiche di stampo omosessuale e una totale alienazione dalla realtà e dalla società. È tempo, dunque, di distinguere nettamente l'attività di quello che in maniera più precisa è anche denominato « New York Beatnik Group » dal restante ed effettivo « New American Cinema », i cui maggiori rappresentanti si sono di recente opportunamente coalizzati per imporre una netta distinzione fra le loro aspirazioni ad un cinema autenticamente vivo e nuovo, che dia « voce e immagine sullo schermo alla patetica condizione umana dell'America odierna », e quello di Mekas e soci, i quali nei casi

più fortunati si affidano ad una « mistica della spontaneità che in realtà nasconde un'assoluta impotenza creativa » (1).

LEONARDO AUTERA

La giuria internazionale dela III Mostra del Cinema Libero, composta da Vincenzo Bassoli (Italia), Robert Benajoun (Francia), Fernando Birri (Argentina), Tommaso Chiaretti (Italia), Mario Gallo (Italia), Marcel Martin (Francia), Elio Petri (Italia), Renzo Renzi (Italia), Joffrey Nowell Smith (Gran Bretagna), ha assegnato all'unanimità i seguenti premi:

NAJADE D'ORO PER IL LUNGOMETRAGGIO: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (t.l.: Dio e il Diavolo nella Terra del Sole) di Glauber Rocha (Brasile), per la « forza di rottura che rappresentano il lavoro di Glauber Rocha e il cinema nuovo brasiliano in rapporto alla situazione del Paese »;

NAJADE D'ORO PER IL CORTOMETRAGGIO: *Scorpio Rising* di Kenneth Anger (U.S.A.), « per la novità delle sue ricerche plastiche e le sue qualità espressive »;

PREMIO SPECIALE alla selezione inglese, composta dai film *The Loneliness of the Long Distance Runner* di Tony Richardson, *The Caretaker* di Clive Donner, *The Leather Boys* di Sidney J. Furie;

PREMIO SPECIALE al documentario *Sucre amer* di Jean Le Masson (Francia), « per le sue qualità artistiche messe al servizio di un impegno ideologico e civile »;

DUE PREMI SPECIALI *ex-aequo* a *O necem jinem* (t.l.: Qualcosa d'altro) di Vera Chytilova (Cecoslovacchia) ed a *Á tout prendre* di Claude Jutra (Canadà), « che costituiscono due tentativi sperimentali di ricostruzione di avvenimenti reali con interessanti proposte di linguaggio »;

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Johanne per *Á tout prendre* di C. Jutra (Canadà);

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Tom Courtenay per *The Loneliness of the Long Distance Runner* di T. Richardson (Gran Bretagna).

---

(1) Per esigenze di spazio il rendiconto della « retrospettiva » di Porretta dedicata alla « Nouvelle vague » sarà pubblicato a parte in un prossimo fascicolo della rivista.

I film di Porretta

LADYBUG, LADYBUG — **r.**: Frank Perry - **s.**: da un racconto di Lois Dickert ispirato a un fatto realmente accaduto - **sc.**: Eleanor Perry - **f.**: Leonard Hirschfield - **m.**: Robert Cobert - **mo.**: Armond Lebowitz - **int.**: Jane Connell, William Daniels, James Frawley, Richard Hamilton, Kathryn Hays, Jane Hoffman, Elena Karam (gli adulti), Doug Chapin, Miles Chapin, Bozo Dell, Dianne Higgins, Alan Howard, Christopher Howard, David Komoroff, Donnie Melvin, Susan Melvin, Linda Meyer (i bambini) - **p.**: Frank Perry - **o.**: U.S.A., 1964.

THE LEATHER BOYS - **r.**: Sidney J. Furie - **s.**: da un racconto di Eliot George - **sc.**: Gillian Freeman - **f.** (Cinemascope): Gerald Gibbs - **scg.**: Arthur Lawson - **m.**: Bill McGuffie - **mo.**: Reginald Beck - **int.**: Rita Tushingham (Dot), Colin Campbell (Reg), Dudley Sutton (Pete), Gladys Henson, Avice Landon, Lockwood West, Betty Mardsen, Martin Mathews - **p.**: Raymond Stross - **o.**: Gran Bretagna, 1963.

OLDÁS ÉS KÖTÉS (t.l.: **Sciogliere e legare**) — **r.** e **sc.**: Miklós Jancsó - **s.**: da una novella di József Lengyel - **f.**: Tomás Somló - **m.**: Bálint Sárosi - **mo.**: Zoltán Farkas - **int.**: Zoltán Latinovits (Ambrus Járom), Edit Domján, Miklós Szakáts, Andor Ajtay, Béla Barsi, Gyula Bodrogi, Mária Medgyesi - **p.**: Studio Hunnia - **o.**: Ungheria, 1962.

GANGA ZUMBA — **r.**: Carlos Diegues - **s.**: dall'omonimo romanzo di Joao Felicio dos Santos - **sc.**: Leopoldo Serran, Rubem Rocha Filho, C. Diegues - **f.**: Fernando Duarte - **m.**: Moacir Santos - **mo.**: Ismar Porto - **int.**: Antonio Sampaio, Luiza Maranhao, Elcezer Gomes, Lea Garcia, Jorge Coutinbo, Tereza Raquel - **p.**: Carlos Diegues e Jarbas Barbosa - **o.**: Brasile, 1964.

ICH DZIEN POWSZEDNI (t.l.: **I loro problemi quotidiani**) - **r.**: Aleksander Scibor-Rylski.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 66 e dati a pag. 75 del n. 7, luglio 1964 (Festival di San Sebastiano).

MORANBONG — **r.** e **s.**: Jean-Claude Bonnardot - **sc.** e **dial.**: Armand Gatti - **f.**: Pak Kiung-Ouan - **m.**: Djoeung Nam-Hi - **mo.**: Sylvie Blanc - **int.**: Oeum Do-Soun (Tong-Il), Ouan Djoeung-Hi (Yang-Nan), Kang Hong-Sig, Si Mieun, Sin Ou-Sun, Gong Gui-Nam, Ha Dong-Soeung, Djo Sang-Sung - **p.**: Ombre et lumière / Les Films d'aujourd'hui - **o.**: Francia-Corea del Nord, 1958-64.

DUE NELLA STEPPA (t.l.) — **r.**: Anatolij Efros - **s.**: da un racconto di Emanujl Kasakevič - **f.**: Petr Emeljanov - **scg.**: Nikolaj Markin - **m.**: John Ter-Tatevoojan **int.**: Valerij Babjatinskij (tenente Ogarkov), Asu Nurekenov (soldato Dzhurabaev), Evgenja Presnikova - **p.**: Mosfilm - **o.**: U.R.S.S., 1963.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (t.l.: **Dio e il Diavolo nella Terra del Sole**) — **r.**: Glauber Rocha.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 45 e dati a pag. 68 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER — **r.**: Tony Richardson.

Vedere giudizio di Morando Morandini a pag. 23 e dati a pag. 32 del n. 4, aprile 1963 (Festival di Mar del Plata).

RIVOLUZIONE A CUBA — **r., mo.** e **comm. :** Luciano Malaspina - **m. :** Egisto Macchi - **voce :** Giancarlo Sbragia - **p. :** Monti film - **o. :** Italia, 1964. (*Documentario di lungometraggio*).

THE CARETAKER — **r. :** Clive Donner.

Vedere giudizio di Francesco Dorigo a pag. 53 e dati a pag. 62 del n. 7-8, luglio-agosto 1963 (Festival di Berlino).

POLIORKA ou LES MOUTONS DE PRAXOS — **r. :** Claude Bernard-Aubert - **s.** e **sc. :** Claude Accursi, C. Bernard-Aubert, Costas Carayannis - **f. :** Jean Collomb e Dinos Katsouridis - **scg. :** T. Zographos - **m. :** Joseph Kosma e Basile Tsitsanis - **mo. :** Gabriel Rongier - **int. :** Titos Vandis (il maestro Stelios), Aleka Paizi (la cameriera Popi), Frixos, Thanos Canellis, Marianna Kouracou, Georges Foundas - **p. :** Les Films Lodicé / Carayannis Films - **o. :** Francia-Grecia, 1962.

TUTTO RESTA AGLI UOMINI (t.l.) — **r. :** Georgij Natanson - **s.** e **sc. :** Samujl Aljošin - **f. :** Sergej Ivanov - **scg. :** Nikolaj Suvorov - **m. :** Vladlen Cistiakov - **int. :** Nikolaj Cerkasov (l'accademico Dronov), Elina Bystritskaja (Xenia Ivanovna Rumjantseva), Igor Ozerov (Aljošia Vjazmin, segretario dell'Istituto), Sofia Piljavskaja, Andrej Popov, Igor Gorbacjov, Galina Anisimova, Jakov Maljutin, Antonina Pavlyceva, Vera Kuznetsova, Efim Kapeljan, Boris Ryžukhin - **p. :** Mosfilm - **o. :** U.R.S.S., 1963.

O NECEM JINEM (t.l. : **Qualcosa d'altro)** — **r., s.** e **sc. :** Vera Chytilova - **f. :** Jan Curik - **m. :** Jiří Sliter - **int. :** Eva Bosakova (se stessa) e Vera Uzelakova (Vera) - **p. :** Cekoslovenskij Film - **o. :** Cecoslovacchia, 1963.

LAS DOCES SILLAS — **r. :** Tomás Gutierrez Alea - **s. :** dall'omonimo romanzo di Ilf e Petrov - **sc. :** Ugo Ulive e T. G. Alea - **f. :** Ramón F. Suárez - **scg. :** Pedro G. Espinosa - **m. :** Juan Blanco - **mo. :** Mario Gonzáles - **int. :** René Sánchéz, Pilín Vallejo, Idalberto Delgado, Ana Viñas, Manuel Pereiro, Pedro Martín Planas, Raul Xiques, Hilda Hernández, Silvia Planas, Ricardo Suárez - **p. :** ICAIC - **o. :** Cuba, 1962.

OPEN THE DOOR AND SEE ALL THE PEOPLE — **r., s.** e **sc. :** Jerome Hill - **f. :** Gayne Rescher - **m. :** Alec Wilder - **mo. :** Henry Sundqvist - **int. :** Maybelle Nash (le gemelle Alma e Thelma Green), Jeremiah Sullivan (Jerry), Ellen Martin (la bambina Mimosa), Lester Judson (il bambino Raoul), Melvina Boykin (Melvina), Susanna de Mello (la zingara Amaryllis), Alec Wilder, Charles Rydell, Chris Schroll, Johanna Hill, Louise Rush, Harry Rigby, Tony Ballen, Day Tuttle - **p. :** James Hill - **o. :** U.S.A., 1963.

ADIEU PHILIPPINE — **r. :** Jaques Rozier - **s.** e **sc. :** Michèle O'Glor e J. Rozier - **f. :** René Mathelin - **m. :** Jaques Denjean, Maxime Saury, Paul Mattei - **mo. :** Monique Bonnot - **int. :** Jean-Claude Aimini (Michel), Yveline Cery (Liliana), Stefania Sabatini (Giulietta), Vittorio Caprioli (Pachala), André Tarroux, Daniel Dechamps, Michel Soyer - **p. :** Unitec France / Alpha Productions / Euro International Film / Rome-Paris Film - **o. :** Francia-Italia, 1962.

SKOPJE '63 — **r. :** Veljko Bulajic. (*Documentario di lungometraggio*).

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 61 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

À TOUT PRENDRE — **r., s., sc.** e **mo. :** Claude Jutra - **f. :** Michel Brault e Jean-Claude Labrecque- **m. :** Jean Cousineau, Maurice Blackburn, Serge Garant - **int. :** Johanne, Claude Jutra, Victor Désy, Tania Fédor, Guy Hoffman, Monique Joly - **p. :** Les Films Cassipée e Orion Films - **o. :** Canadà, 1963.

Vedere giudizio di Tullio Kezich a pag. 127 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Festival di Montrèal).

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

Trieste : le avventure della fantascienza

« L'uomo è perduto nel labirinto delle sue creazioni e deve cercare una strada per uscire di nuovo alla luce del giorno. Non mi interessa come si costruisce una bomba atomica, ma soltanto come si può usare l'energia atomica per portare l'umanità a un futuro migliore. Indovinare i possibili futuri basati su possibili macchine che assommino le filosofie dell'umanità in forme cocrete è il compito degli scrittori di *science-fiction*. Tuttavia preferirei non tanto indovinare le macchine del futuro quanto le reazioni dell'uomo davanti alle macchine stesse ».

Mi son sovvenute queste parole di Ray Bradbury, uno dei più seguiti scrittori americani di fantascienza, autore tra l'altro del *best-seller* « Cronache marziane » (ch'egli stesso sta sceneggiando per un costosissimo film Columbia), dopo la scelta fatta a Trieste per referendum dalla critica presente al II festival internazionale del film di fantascienza. Nato non competitivo in accordo con le decisioni della Fiapf e quindi privato di una sua giuria ufficiale, grazie al referendum indetto « fuori festival » dalla Associazione Stampa Giuliana ha avuto il suo film-campione in *The Damned* di Joseph Losey. Pellicola dotata di una sua innegabile secchezza narrativa assolutamente funzionale ai fini drammatici del tema svolto, che tuttavia s'è attirata l'attenzione dei critici (a larga maggioranza) per i significati attuali delle apprensioni avveniristiche esposte in essa da Losey. Immagina cioè (dal romanzo di H. L. Lawrence « The Children of the Light ») alcuni ragazzini nati da madri incidentalmente esposte durante la gravidanza a una forte radioattività, segregati da uno scienziato che cerca di creare per essi le condizioni di vita necessarie alla loro sopravvivenza: ricerca necessaria qualora, dopo una guerra atomica, si dovesse creare un nuovo tipo di genere umano.

The Damned di J. Losey (Gran Bretagna).

Non si tratta di mostri. La loro condizione di « mutanti » è avvertita dal picchiettare furioso del contatore « geiger ». Losey per giungere ad essi occupa la prima parte del film con azioni vissute dai suoi soliti personaggi moralmente contorti: una ragazza, sorella del gelosissimo capo di una banda di teppisti, si accompagna ad un turista americano (siamo in una città della provincia britannica). Per sfuggire ai *blousons noirs* i due penetrano nella zona *off limit* dove sono rinchiusi i ragazzi, e vengono da questi contagiati. La loro morte è certa. Sono lasciati uscire, liberi di raggiungere il mare col

motoscafo dell'uomo: ma poco dopo dall'alto li raggiunge un elicottero militare. Come un sinistro avvoltoio dai bagliori metallici, attende la fine ormai imminente dei due condannati. Il segreto degli esperimenti non sarà divulgato.

A dare sembianze realistiche alla vicenda, che pure è condita in sovrappiù di elementi letterari (la figura della scultrice amica dello scienziato: contraltare umanistico al freddo fanatismo di quest'ultimo), non è tanto la cornice naturale in cui si svolge buona parte del film bensì la controllatissima fotografia di un nitido e livido grigiore, e la robusta interpretazione di ogni interprete. Sono stati codesti motivi pessimistici, usati per costruire un discorso di avvertimento civile per il destino della odierna società (senza limiti geografici), a conquistare la critica presente al festival. Il cui verdetto quindi s'è allineato moralmente allo stato d'animo colmo d'inquietudine che Ray Bradbury viene manifestando in ogni occasione. Che a Trieste ha trovato il suo polo opposto nella « puntata » televisiva delle avventure galattiche dello scienziato-detective britannico prof. Quatermass (diretta e interpretata rispettivamente, secondo una formula fissa, da Val Guest e Brian Donlevy), intitolata appunto *Quatermass II*. Favola terrifico-poliziesca che vede impegnati gli uomini di Quatermass contro i misteriosi emissari di un altro pianeta, i quali naturalmente saranno alla fine sconfitti.

Quatermass II (I vampiri dello spazio) di Val Guest (G. Bretagna).

Il festival triestino (lo si è visto sin dallo scorso anno) ha il merito di mettere in luce senza equivoci quest'alternanza nella produzione fantascientifica media di temi « adulti » (che stanno diventando sempre più numerosi) a temi rifritti per uso e consumo di un pubblico dal gusto infantile. Un esempio in tal senso è giunto anche dal Giappone con lo spettacolarmente opulento film di Inoshiro Honda *Atoragon*. Colmo di contraddizioni ideologiche (propugna un pacifismo guidato e protetto dalla terribile arma segreta — un supersottomarino volante! — di un ammiraglio nazionalista ad oltranza) inventa il risveglio dopo oltre un migliaio di anni, con mire aggressive nei confronti del mondo intero, della mitica civiltà « Mu » inabissata nelle acque del Pacifico. La più elementare logica avrebbe voluto che, una volta sconfitti i sanguinari discendenti di quell'antica civiltà (protetta da un enorme drago), i terrestri facessero tesoro delle loro prodigiose conquiste scientifiche. Invece Honda, obbediente alle sue mire spettacolari, fa distruggere la città sommersa invadendo di apocalittico frastuono colorato lo schermo gigante. Pur grottescamente affidato a visioni ben più terrifiche, è senz'altro preferibile il

Atoragon di I. Honda (Giappone).

secondo film di Inoshiro Honda proiettato sullo schermo del Castello di S. Giusto: *Matango*. Perché vi è dentro il sinistro tremore del Giappone per il ricordo sempre presente del veleno atomico che devastò Iroshima e Nagasaki, simboleggiato dallo stesso Honda, nel '55, col bestione *Godzilla* (gemello solo anatomicamente del *King Kong* americano prebellico) del film omonimo. « Matango » è infatti un insidioso fungo che cresce su di un'isola del Pacifico dove naufragano alcuni giapponesi (uomini e donne) durante una crociera di piacere. Nell'isola costoro scoprono i resti di un precedente naufragio: il relitto di una nave attrezzata a laboratorio per ricerche scientifiche. Quando, esaurito il cibo ch'erano riusciti a salvare, i naufraghi calmano l'appetito con la polpa di un invitante fungo rosa, scoprono il potere nefasto del critogamma: li fa impazzire e a poco a poco li tramuta tutti in funghi viventi, come altri esemplari incontrati sull'isola. Tutti meno uno: costui riuscirà a tornare alla civiltà, ma scoprirà con raccapriccio che sul suo viso sta manifestandosi l'orrenda proliferazione.

Matango di I. Honda (Giappone).

V'è simboleggiato il pericolo insidioso della radioattività, che — ne sono testimoni i sopravvissuti d'Iroshima — continua a mietere vittime anche quando la sua traccia sembra essere scomparsa. E nel fungo « matango » si specchia evidentemente il fungo delle esplosioni nucleari ... Sono pellicole per noi sconcertanti. Sia da un punto di vista narrativo che da quello interpretativo, esagitate e infantili. Si sorreggono per il buon impiego dei mezzi tecnici, degli accorgimenti ottici. Mezzi indispensabili in siffatti racconti, quasi sempre pericolosamente agganciati alla traduzione visiva di descrizioni letterarie sensazionali.

Vediamo a questo proposito il terzo film britannico visto a Trieste: *First Men in the Moon,* che Nathan Juran ha tratto dall'omonimo romanzo scritto nel 1895 da Herbert George Wells. I seleniti come formiconi dal cui ordine sociale Wells trasse il pretesto per costruire una sferzante satira della vita britannica del suo tempo, sono qui protagonisti di un *divertissement* agganciato direttamente alla formula umoristica inglese portata nel dopoguerra a esplodenti risultati dal produttore Michael Balcon. Al testo originale di Wells il film aggiunge una trovatina iniziale che non è niente male: una spedizione americana dei giorni nostri sulla luna, mentre le emittenti radiotelevisive di tutto il mondo annunciano la sensazionale conquista dell'uomo, scopre sul bianco satellite una sbiadita bandierina inglese. Infatti sessantacinque anni prima un altro uomo in-

First Men in the Moon di N. Juran (G.B.).

sieme ad alcuni amici era giunto lassù: al ritorno fu rinchiuso in una casa di cura perché nessuno credette al racconto della sua avventura. Il film certamente acquista nei confronti del romanzo una più viva cifra umoristica, perde però di vista quasi completamente le caustiche critiche rivolte dallo scrittore britannico contro la società del proprio tempo. Semmai affiora (proprio della prima sequenza) uno spiritello revanscista nei confronti delle reali conquiste spaziali dei cugini d'oltre Atlantico.

Robinson Crusoe on Mars (S.O.S.) nuafragio nello spazio) di B. Haskin (U.S.A.).

Ispirato al classico di De Foe è il film statunitense di Byron Haskin *Robinson Crusoe on Mars,* che propone un argomento caro (e sfruttatissimo) alla fantascienza letteraria: quello dei possibili futuri naufraghi dello spazio. Risolto qui in chiave di smagliante spettacolo, non privo quindi di suggestioni visive. Haskin, che già diresse dall'omonimo romanzo di Wells, nel '52, *La guerra dei mondi,* si affida ad uno scenario meno sensazionale, il quale soffre di talune pesantezze nella seconda parte, dove diviene palese lo sforzo di immergere il suo Robinson (accompagnato dal Venerdì marziano e da una scimmietta) in ogni sorta di imprevisti da cui uscire naturalmente incolume e vittorioso. Sceneggiatori di questa favola cromatica sono John C. Higgins e Ib Melchior, il secondo dei quali ha firmato come regista l'altro film americano del calendario triestino: *The Time Travelers,* ricavato direttamente da un suo romanzo.

The Time Travelers di Ib Melchior (U.S.A.).

È chiara l'ispirazione wellsiana alla « macchina del tempo » che permette all'uomo di balzare attraverso l'iperspazio. Alcuni scienziati stanno lavorando ad una apparecchiatura che potrà permettere loro di « scrutare » il futuro, ed un guasto alla stessa li costringe a fermarsi, senza immediata possibilità di ritorno, nel 2070 e prendere quindi contatto con una stranissima civiltà uscita evidentemente da un cataclisma nucleare poiché in seno ad essa (paria disgraziati) vivono dei « mutanti ». Costoro fabbricano « robot » come noi i bambolotti, e sono da questi obbediti ciecamente. V'è quindi solo il desiderio di sbalordire. Manca cioè da esso il civile proposito di « scrutare » la società a venire per trarne qualche utile insegnamento filosofico e morale (come fece Wells col citato romanzo « The Time Machine », per altro mal servito dal cinema nella versione diretta da George Pal nel 1960) a vantaggio del nostro tempo.

Fuori tema o quanto meno assai debolmente legati ad esso, sono stati il film francese *Un soir... par hazard* di Ivan Govar, e il cortometraggio argentino *Kosice* di Alejandro Vignati. Il primo, narrato pigramente e quindi privo di mordente, si serve

di un falso pretesto fantascientifico per intrappolare la buona fede di un giovane fisico e quindi carpirgli, a favore di un gruppo di spie, una importantissima scoperta. Mezzo essenziale per attuare la truffa è l'insipida e inespressiva Annette Stroyberg: vien fatto credere allo scienziato che la giovinezza di lei è solo apparente, ottenuta mediante le radiazioni di un meteorite. Ma la ragazza si innamorerà dello studioso credulone e gli rivelerà l'inganno. Il documentario argentino si sofferma sulle sculture di Kosice, le cui forme sembrano agganciarsi a ispirazioni fantastiche e spaziali.

Kosice di A. Vignati (Argentina).

L'est europeo è stato presente con due lungometraggi a soggetto e tre cortometraggi, uno dei quali, il cecoslovacco *Popletena planeta* (t.l.: Il pianeta alla rovescia) di Pavel Prochazka, s'è guadagnato « il sigillo d'oro »: premio messo in palio dal festival. La Fiapf, infatti, col suo nuovo regolamento lascia facoltà ai festival « minori » di mantenere competitiva la loro sezione cortometraggi, e il riconoscimento dato al breve « cartone » boemo è stato più che meritato. Sorretto da una grafia modernissima è un invito ai ragazzi all'applicazione seria allo studio della matematica. Un bimbetto svogliato capita per caso su di un pianeta dove tutto cammina alla rovescia ed è accolto come un genio. A causa dei suoi madornali sbagli, è costretto a rinfilarsi nella sua astronave e tornare sulla terra per frequantare la scuola con maggior profitto. Il secondo cortometraggio céco, *Hypotezy* (t.l.: Ipotesi) di Vladimir Silhan, si avvale del commento parlato di un astronomo il quale, illustrando le suggestive tele del pittore Ludek Pesek, immagina di compiere un viaggio attraverso i pianeti del nostro sistema solare. Più di divulgazione scientifica che di autentica fantascienza: ma la ricostruzione « realistica » dei profili densi di particolari dei mondi che ci sono vicini, lascia largo spazio all'intuizione e alla fantasia.

Popletena planeta (t.l.: Il pianeta alla rovescia) di P. Prochazka (Cecoslovacchia).

Hypotezy (t.l.: Ipotesi di V. Silhan (Cecoslovacchia).

Il terzo film breve (un mediometraggio della durata di mezz'ora), che possiamo accostare a certi racconti angoscianti della *science-fiction* letteraria anglosassone, è stato inviato dalla Polonia. Si intitola nella traduzione letterale *Il primo padiglione*. Uno scienziato se ne sta tutto solo nel proprio studio. Riposa e a un tratto il sonno lo vince. Forse per una cattiva digestione (ma la mia è solo una malignità! ...) sogna che due figuri presentatisi alla sua porta lo costringano a recarsi con loro nel laboratorio di un collega: il solito « savant fou » di tante storie terrifiche di fantascienza. Costui infatti si trastulla a ridurre alti una spanna degli esseri umani che addestra (chissà per quale capriccio) ad una disciplina di sapore militaresco.

Il primo padiglione (t.l.: Polonia).

Lui deve collaborare per non fare la medesima fine. Si ribella e nel corso della collutazione trilla un campanello: ciò lo sveglia dal sonno in cui era immerso. Il campanello è quello della sua abitazione. Si reca ad aprire e trova davanti l'uscio i due figuri appena sognati, pronti a portarlo via realmente. Si direbbe uno scherzo. Lascia comunque la bocca amara, anche se i trucchi visivi sono in fine curiosità tecniche di almeno tre decenni.

Der schweigende Stern di K. Maetzig (Germania or.).

Mezzo polacco (si tratta di una coproduzione) è pure il lungometraggio presentato dalla Repubblica Popolare Tedesca *Der schweigende Stern* che il regista Kurt Maetzig ha tratto dal romanzo di Stanislaw Lem « Il pianeta morto ». Costruito con notevoli mezzi, narra il drammatico viaggio e il soggiorno su Venere, la cui vita è stata avvelenata da un'immane guerra nucleare, di una spedizione internazionale. Scopo del viaggio era quello di vedere se i venusiani (stando a un nastro registrato trovato nel deserto del Gobi) hanno effettivamente intenzioni aggressive nei confronti della Terra. Risulta invece che prima di mettere in atto la loro bellicosità, quegli esseri si sono autodistrutti con un conflitto atomico in casa.

Difetto principale del film, che pur si sorregge bene per le sue invenzioni visive di stretta parentela (nel paesaggio venusiano) con alcuni positivi esempi di pittura astratta, è quello di un troppo insistito pacifismo che risulta alla fine retorico e controproducente. E ciò, direi, per eccessiva serietà; nel continuo teutonico sforzo di rendere martellante una tesi che poteva apparire sufficientemente chiara con pochi chiari accenni. È interpretato da attori tedeschi e polacchi (tra cui Lucina Winnicka), nonché dal cinese Tang Hua-ta e dalla franco-nipponica Yoko Tani. Di buon effetto la colonna sonora rifatta su motivi elettronici di Andrzej Markowski.

Pasi spre luna (t.l.: Passi verso la luna) di I. Popesco Gopo (Romania).

Ultimo film della rassegna, che come si è visto è stata variamente interessante, su di un piano qualitativo nettamente superiore a quello fornito dai film dello scorso anno (fatta eccezione per i due cecoslovacchi *Ikarie XB-1* di Polack e *Kyberneticka badička* di Trnka, e per il francese *La jetée* di Marker), proviene dalla Romania ed è firmato dal « cartoonist » locale Ion Popesco Gopo. Non è però un disegno animato, benché sia strutturato in modo tale che il suo linguaggio narrativo (privo di dialoghi) possa essere immediatamente compreso dallo spettatore di qualsiasi latitudine geografica. Similmente al film di Popesco Gopo presentato lo scorso gennaio a Bordighera, *S-A Furat o bomba* (t.l.: Qualcuno ha rubato una bomba),

e rifatto inoltre nella medesima chiave di garbato umorismo. Si intitola *Pasi spre luna* (t.l.: Passi verso la luna), ed è una cavalcata — vista con gli occhi di un uomo dei nostri giorni — di tutti i tentativi reali o eseguiti con la fantasia attraverso racconti mitici o descrizioni letterarie, da parte del minuscolo figlio di Adamo, di staccare i piedi da terra con lo sguardo rivolto alla luna. E conclude con il protagonista in tuta d'astronauta che si accinge a spiccare realmente il fantastico volo.

Non tutto è genuino in esso. Diciamo anzi che si tratta sovente di materiale un po' disadorno, grezzo. Vi sono comunque diversi momenti di divertita e intelligente ispirazione, come quando l'eroe spaziale soccorre Prometeo e inavvertitamente gli stacca la barba posticcia. Un gioco, quindi, sotterraneamente proteso a dimostrare la vittoria finale della scienza e della tecnica (attraverso le figure di Leonardo, Galileo, Voltaire e i romanzi di Wells e Verne) sulle varie età dell'oscurantismo. Qualcosa di *Passi verso la luna* ricorda Méliès: il Méliès di *Le voyage dans la lune, Voyage à travers l'impossible, Le tunnel sous la Manche.* Dei film dell'insuperato pioniere che presentati dal figlio André Méliès, hanno a Trieste inaugurato la prima mostra retrospettiva mondiale della fantascienza. Ordinata da Gianni Comencini, segretario generale della Cineteca Italiana, in collaborazione colla Cinématheque Française, colla Cineteca Nazionale e colla Cinématheque Suisse, nel corso di dieci pomeriggi concomitanti alle serate del festival, la retrospettiva ha presentato una selezione di pellicole del periodo muto e sonoro sino al 1956. Sono stati riproposti film come il surrealistico esempio di avanguardia firmato nel 1923 da René Clair: *Paris qui dort;* una selezione de *L'Inhumaine* (1923-24) di Marcel L'Herbier; *Aelita* (1924) del russo Protazanov che echeggia nella scenografia « marziana » motivi cari all'espressionismo germanico, un cui epigono è stato il massiccio e ideologicamente confuso *Metropolis* (1926) di Fritz Lang. Pressocché inedito è stato un secondo film di Lang, molto interessante da un punto di vista storico: *Die Frau im Mond* (t.l.: La donna nella luna, 1928), che affronta sulla scorta dello scenario di Thea von Harbou un mito simbolo della società degli Anni Trenta: quello dell'oro. Buona parte del film è però dedicata alla preparazione del volo spaziale verso la luna e al tragitto percorso dall'astronave, secondo le previsioni scientifiche di Herman Oberth, uno dei « padri » della moderna tecnica dei razzi, e da Wernher von Braun, allora giovane studioso di missilistica.

Qui i tempi cinematografici sono scanditi con teutonica precisione, e l'insieme delle sequenze quasi acquista un sapore didattico-divulgativo tanto più godibile, oggi, perché rivela come effettivamente Oberth e von Braun pensavano di risolvere in futuro il problema della partenza da terra del missile col suo carico umano. La realtà li ha smentiti in minima parte. Il resto, ambientato nel paesaggio lunare, tradisce invece il cartone: comunque ripiega su motivi scontati.

Ha fatto seguito una selezione di *La fin du monde* che Abel Gance realizzò nel 1930 ispirandosi ai « Mondi immaginari » del Flammarion: una cometa si avvicina alla terra provocando comprensibile disperazione e tardivi pentimenti in chi ha sempre vissuto in funzione della propria ricchezza. Quando il pericolo si allontana per poi scomparire del tutto, ogni cosa torna al suo primitivo stato. Lezione morale provocata da un pretesto fantascientifico molto meno valida di quella — inglese — affrontata nel '36 da William C. Menzies col film *Things to Come* (La vita futura *o* Nel 2000 guerra o pace?). Il soggetto, scritto apposta per il cinema da George H. Wells, è una meditazione filosofica collocata in un arco di tempo che va dal 1940 al 2036 e affrontata con disuguale ritmo narratico ma con un plausibile spirito drammatico. Guarda all'incontentabilità nefasta dell'uomo: uscito da una guerra immane che l'ha ridotto ad uno stato semibarbarico, si risolleva sino a costruirsi un autentico Eden che dopo qualche tempo lo stancherà portandolo a propositi di nuova distruzione. Solo una coppia di innamorati s'involerà verso lo spazio, alla ricerca di un mondo diverso.

Non importa se, visto oggi, il film provoca qualche sorriso (gli aerei del 2000 ignorano la propulsione e conservano imperturbabili il motore a elica). Rimane accettabile per il suo contenuto affidato a un avvenimento risolto formalmente con costante serietà. Nella panoramica ha avuto posto pure *Atlantide* (1932) di Pabst, rifatto sulla scorta del farraginoso romanzo di Benoit, e tre film degli Anni Cinquanta: *The Day the Earth Stood Still* (Ultimatum alla terra) di Robert Wise, *This Island Heart* (Cittadino dello Spazio) di Joseph Newman, *Godzilla* di Inoshiro Honda: tutti d'avvertimento sul pericolo che può recare all'umanità il cattivo uso dell'energia nucleare, talora (il film nipponico, di cui s'è già parlato nel corso delle presenti note) con simbologie trasparenti.

PIERO ZANOTTO

I film di Trieste

UN SOIR... PAR HAZARD — **r.:** Yvan Govar - **s.:** da un romanzo di R. Collard - **sc.:** Ivan Govar e André Allard - **dial.:** Pierre Sebastier - **f.:** Pierre Levent - **m.:** Louiguy - **scg.:** Jean Govaerts - **int.:** Annette Stroyberg (Florence), Michel Le Royer (André Ségonne), Jean Servais (Piort), Pierre Brasseur (Charlèz), Gilles Delamare (il poliziotto) - **p.:** Jean-Claude Bergey per la G.R.K. Japa Films - **o.:** Francia-Belgio.

PASI SPRE LUNA (t.l. **Passi verso la luna**) — **r., s.** e **sc.:** Ion Popesco Gopo - **f.:** Stefan Horvath - **m.:** Dumitru Capoianu - **scg.:** Marcel Bogos - **e.s.:** Alexandru Popesco - **int.:** Radu Beligan (l'uomo dei sogni alati), Gr. Vasiliu-Birlic (Mercurio), Emil Botta (Leonardo da Vinci), George Demetru (il Califfo di Bagdad), Florin Piersic (Prometeo), Irina Petresco (Artemide) - **p.:** Studio Cinematografico di Bucarest - **o.:** Romania.

THE DAMNED — **r.:** Joseph Losey - **s.:** dal romanzo di H. L. Lawrence « The Children of the Light » - **sc.:** Van Jones - **f.:** Arthur Grant - **m.:** James Bernard - **int.:** Macdonald Carey (Simon Wells), Shirley Anne Field (Joan), Viveca Lindfors (Freya), Alexander Knox (Bernard, lo scienziato) - **p.:** Hammer Films per la Columbia Pictures - **o.:** Gran Bretagna.

QUATERMASS II (**I vampiri dello spazio**) — **r.:** Val Guest - **s.:** da un racconto originale di Nigel Kneale - **f.:** Gerald Gibbs - **m.:** James Bernard - **int.:** Brian Donlevy (Quatermass), John Longdon, Sidney James, Bryan Forbes, William Franklyn, Vera Day - **p.:** Hammer Films per la United Artists - **o.:** Gran Bretagna.

DER SCHWEIGENDE STERN — **r.:** Kurt Maetzig - **s.:** dal romanzo di Stanislaw Lem « Astronauci » - **f.** (a colori) : Joachim Hasler - m. : Andrzej Markowski - **e. s.:** Ernst Kunstmann, Vera Kunstmann, Jan Olejniczak, Helmut Grewald - **int.:** Yoko Tani, Oldrich Lukes, Ignacy Machowski, Julius Ongewe, Michail N. Postnikow, Kurt Rackeimann, Gunter Simon, Tang Hua-ta, Lucina Winnicka - **p.:** Hans Mahlich e Edward Zajicek per la Defa Fard Film - **o.:** Germania Est - Polonia.

THE TIME TRAVELERS — **r., s.** e **sc.:** Ib Melchior - **f.** (a colori) : William Zsigmond - **m.:** Richard Lasalle - **e.s.:** David Hewitt - **int.:** Preston Foster (Dr. Erik von Steiner), Philip Carey (Dr. Steve Connors), Marry Anders (Carol White), Steve Franken (Danny McKee), Joan Woodbury (Garda), John Hoyt (Varno), Dolores Wells (Reena), Dennis Patrick (Willard) - **p.:** William Redlin - **o.:** U.S.A.

ROBINSON CRUSOE ON MARS (**S.O.S. naufragio nello spazio**) — **r.:** Byrón Haskin - **s.:** ispirato al classico di De Foe - **scg.:** John C. Higgins e Ib Melchior - **f.:** (Colore, Cinemascope) Winton C. Hoch - **e.f.:** Lawrence Butler - **int.:** Paul Pantes, Vic Lundin, Adam West - **p.:** Paramount Pictures - **o.:** U.S.A.

FIRST MEN IN THE MOON — **r.:** Nathan Juran - **s.:** dal romanzo di Herbert George Wells - **f.** (a colori) : Wilkie Cooper - **int.:** Edward Judd, Martha Hyer, Lionel Jeffries, Miles Malleson, William Rushton - **p.:** Charles H. Schneer - **o.:** Gran Bretagna.

MATANGO (**Matango**) — **r.:** Inoshiro Honda - **scg.:** Takeshi Kimura - **f.:** Hajime Kozumi - **e.s.:** Eiji Tsuburaya - **int.:** Akira Kubo, Yoshio Tsuchiya, Hiroshi Koizumi, Hiroshi Tachikawa, Kumi Mizuno, Miki Yashiro - **p.:** Toho Co. Ltd. - **o.:** Giappone.

ATORAGON (**Atoragon, il supersottomarino volante**) — **r.:** Inoshiro Honda - **f.:** H. Koizumi - **int.:** Tadao Takashima, Yoko Fujiyama, Yu Fujiki - **p.:** Toho Co. Ltd. - **o.:** Giappone.

Poiché da quest'anno il Festival, secondo le norme della FIAPF, non è più competitivo, al gran premio assegnato da una giuria è stato sostituito il seguente gran premio risultante da un referendum fra tutti i giornalisti accreditati, sotto l'egida dell'Associazione Stampa Giuliana:

ASTEROIDE D'ORO: *The Damned* di Joseph Losey (Gran Bretagna).

* * *

La giuria per i cortometraggi, composta da Stelio Rosolini (Italia), presidente, Guido Fink (Italia), Libero Mazzi (Italia), José Maria Podestà (Uruguay), Samuel Steinmann (U.S.A.), ha assegnato i seguenti premi:

SIGILLO D'ORO: *Popletena planeta* di Pavel Prochazka (Cecoslovacchia), « per la freschezza dell'ispirazione e la ricchezza dell'invenzione grafica con cui l'autore ha interpretato positivamente i valori educativi della fantascienza in chiave di garbato divertimento »;

SEGNALAZIONE: *Premier pavillon* di J. Majewskj (Polonia), « per la sua maturità espressiva ».

Nervi : le arti del movimento

La sera dell'11 marzo 1953 il palcoscenico dell'Opéra ospitò alcune delle massime personalità del cinema: Charlot, Max Linder, Musidora, Mary Pickford, Rodolfo Valentino, Marlene Dietrich. Non si trattava però di un eccezionale « recital », ma di un inusitato incontro tra danza e film: gli indimenticati mostri sacri (rispettivamente animati da Serge Lifar, Juli Algaroff, Paulette Dynalix, Liane Daydé, Michel Renault, Licette Darsonval) erano protagonisti di un balletto di René Jeanne — musica di Louis Aubert — che nelle sue tre parti esaltava una grande arte popolare ed alcuni suoi « personaggi » divenuti, nell'arco di sessant'anni, i più pertinenti segni totemici di una società destinata alla civiltà dei consumi.

Le scenografie ed i costumi di Touchagues e le coreografie di Lifar vollero una raffinata ed affettuosa « ripresa » di atmosfere e climi ormai bruciati dalla massificazione industriale. Non concedendo spazio all'opera dell'artigiano, zittendo imperiosamente il canto del poeta solitario, il nuovo dio della confezione programmata ha travolto i pochi restanti simboli di una storia avventurosa, i suoi fiabeschi enigmi, a vantaggio di una burocratica orditura la quale ha trovato una nuova magica chiave nei « budgets » di previsione. Ma per un momento sulle tavole dell'Opéra, era ritornato il mistero mai

spento dei personaggi che divengono mito. Come ai giorni del loro splendore le ombre silenziose del cinema muto — con l'eccezione della vamp berlinese — piroettarono rianimando, con la magia del gesto, quegli eroi ormai tradizionali, che li avevano resi idoli di immense platee.

La fidanzata di tutti, l'omino degli slums, l'amante latino, la perfida incantatrice, quasi protagonisti di una rammodernata commedia dell'arte, riprendevano i versi di sempre e con il loro rito gestuale la danza riconoscente rivolgeva omaggio al cinema.

Prima ancora che i Lumière gli dessero forma spettacolare, il cinema s'era rivolto alla danza cosicché nel più antico catalogo del « Cinetoscopio » di Edison, all'anno 1894, figura *The Pickaninnies*. Il breve pezzo, che poteva essere presentato con accompagnamento musicale inciso su cilindri fonografici, « registrava » su pellicola un balletto dell'operetta « The Passing Show ». E non fu il solo, ché nello stesso anno la produzione Edison ne presentò altri quattordici, non superiori ai venti metri, dei quali erano interpreti acclamati danzatori dell'epoca, protagonisti di spettacoli folclorici o « leggeri ».

Di due anni posteriore, *Danse sur scène* (Pas de deux), realizzato dai Lumière, aprì le porte al balletto classico e, nel medesimo tempo, diede l'avvio ad una copiosa produzione che vide impegnate tutte le marche francesi: la Star Film con *Danse au Sérail* (1897), diretto e fotografato da Méliès, primo esempio di un balletto direttamente ripreso in palcoscenico; la Pathé con *Quadrille du Moulin Rouge* (1898), prima apparizione del mitico « can-can » del famoso locale parigino; la Gaumont con *Venus et Adonis* (1899), di Alice Guy.

La concorrenza spronò altre manifatture cinematografiche e, nel giro di qualche anno, in ogni paese si produssero brevi film sulla danza (in Italia l'esordio si ebbe nel 1906 con una *Tarantella sorrentina* firmata da Giovanni Vitrotti) che, in forma embrionale ed inconscia, proposero i primi interrogativi circa la natura, la funzione, gli scopi di queste produzioni: dovevano essere una pura e semplice registrazione di un balletto preesistente, oppure l'esaltante frutto di una composizione appositamente ideata ed irripetibile sulla scena, oppure ancora la reinvenzione — attraverso le possibilità espressive del linguaggio cinematografico, trucchi compresi — di una danza già affermata?

Sono trascorsi quasi sessant'anni ed interrogativi identici si ripropongono quando si deve vagliare una copiosa ed eterogenea rac-

colta di film sulla danza. Ciò che, del resto, è accaduto a Nervi in occasione della « IV Rassegna Internazionale di Film sulla Danza » ove un buon numero di opere, per ragioni diverse egualmente interessanti, ha rinnovato in seno alla Giuria discussioni amichevoli ma polemiche per una nodale disputa a proposito della ragione prima di questo tipo di film.

Non v'è dubbio che il problema sia spinoso. Ottime pezze d'appoggio sono in mano di quanti affermano che il cinema deve essere al servizio della danza e che la sua « presenza » deve essere considerata al pari di un foglio di carta carbone che riproduce fedelmente quanto interpreti e coreografo hanno creato sulla scena. In altri termini, si è di fronte ad una posizione squisitamente « storica », cioè a dire il mezzo cinematografico serve esclusivamente quale strumento per fissare, a fini documentaristici, un certo linguaggio espressivo, una certa forma, una esecuzione irripetibile. Ed i meriti culturali di un tale servizio sono indiscutibilmente riconoscibili ché un siffatto ampio archivio potrà offrire materiale prezioso allo studioso ed allo storico. Non altrimenti — almeno per un certo periodo — s'è configurata una delle più ricche cineteche specializzate esistenti, quella londinese di Marie Rambert, eminente maestra coreografa e fondatrice di un illustre complesso che porta il suo nome.

Ma anche la Rambert, col passare degli anni, con l'infittirsi di suggestive sperimentazioni e di originali exploits, ha ignorato l'iniziale rigore « storico » allargando il campo delle sue ricerche e lo ha esteso persino alla raccolta di brani e frammenti di film spettacolari ove il balletto assume ruolo di protagonista. In analoga direzione, d'altra parte, hanno anche operato i pochi ricercatori che hanno tentato una iniziale catalogazione dei film sulla danza: Peter Brinson con « A Catalogue of 120 Dance Films » (Ed. « The Dancing Times Ltd. », Londra 1954), Carlos Fernandez Cuenca con « El Cine y la Danza » (260 film di 27 paesi; « Filmoteca Nacional de España », Madrid 1959) e Mario Verdone con « Repertoire films sur la danse » (658 film di 41 paesi: C.I.D.A.L.C., Roma, 1961). Nei loro repertori, infatti, non si nota una linea di demarcazione, né s'avverte una precisa presa di posizione: l'accettazione è estensiva al massimo ed i titoli esemplificano un interesse che stende le sue braccia verso moltissimi settori, compresi quelli del « cartoon » e del film etnografico.

Si diceva, dunque, di una certa linea spartiacque e di un criterio, diremo così « ballettistico », che difende i valori originali della danza

e che pertanto afferma l'assoluta validità delle testimonianze offerte, per esempio, dall'anglo-tedesco Paul Czinner (*The Bolschoi Ballet* e *Tre Royal Ballet*) ove è rinvenibile solamente per insignificanti tratti la presenza del « regista » (il montaggio, per altro, è ridotto a puro dato meccanico e non creativo) e, quindi, di una personale configurazione spaziale. Detta posizione è riconducibile al periodo antecedente il « sonoro », ché in quegli anni raramente si tentò di travalicare da schemi ortodossi sommamente rispettosi di una tradizione classica. Cinema, dunque, inteso come documento in movimento che non consente al realizzatore alcuna innovazione (eccezione va segnalata per certi brevi metraggi di natura « comica » in cui, all'inverso, ogni trucco ed espediente filmico veniva usato per evadere dalla realtà del palcoscenico).

Con il sonoro, ed anche il colore, il mezzo cinematografico cominciò ad essere utilizzato con maggiore libertà e, pur restando salvo il principio del « documento », vennero realizzati alcuni film non privi di una avvertibile autonomia. Questa deve essere guardata come una via mediana: non si può ancora parlare di una creazione originale, assolutamente non ripetibile in palcoscenico, ma le riprese, comunque, riescono a stabilire una « nuova » dimensione spaziale. Sulle coreografie teatrali si innervano altri movimenti e passaggi che non tradiscono — come alcuni oppositori intenderebbero insinuare — lo spirito del balletto preesistente, ma contribuiscono, ed in maniera talora significante, a sottolinearne particolari stati emozionali. E, in uno, a dilatarne i perni drammatici.

Ancora un passo innanzi e si giunge all'altro estremo: quello « cinematografico ». Il cinema perde ogni funzione di strumento riproduttore ed acquista autentica dimensione d'autore. Che si tratti di un balletto già fissato nella sua struttura coreografica o di uno ideato ex novo non ha rilievo, ché comunque vivrà sullo schermo un'opera assolutamente autonoma, intensa espressione della fusione delle due arti del movimento.

È pur vero — come diagnosticò Jean-Louis Caussou (1) — che « la danse classique n'a pas eu d'aboutissement vraiment reussi au cinéma. Elle n'a pas encore trouvé son style propre à l'écran ». I quasi dieci anni trascorsi non hanno recato controprove di qualche consistenza e con Caussou possiamo convenire che i tentativi più validi sono ancor oggi « les fameux *The Red Shoes* et surtout *The*

(1) « Cinéma 54 ».

Tales of Hoffmann, tentative heureuse d'acclimatation: prises de vue et montage permettent une sorte de chorégraphie au second degré où le rythme de la danse est servi par celui du cinéma ». Per quanto, invece, attiene il corto e medio metraggio, non sono mancati esempi di particolare pregio, squisitamente « cinematografici », che pur trattando la danza classica (il discorso varierebbe notevolmente se si esaminassero i settori della rivista — del *musical* — e del folclore) hanno ampiamente affermato le straordinarie possibilità reinventive del mezzo filmico pure in questo stretto e oltre modo tradizionale ambito.

S'è detto che ognuna delle tre posizioni (balletto *tout-court,* cinema *tout-court* e cinema-balletto) vanta ottime valide ragioni per conclamare la propria verità e, all'inverso, per smontare le altrui argomentazioni. Forse ad una netta chiarificazione mai si giungerà e nel tempo quindi si protrarranno scontri e opposizioni, ma, se non altro, serviranno a sempre tenere desto l'interesse in questo particolare settore dell'industria cinematografica. E a confermarlo si è avuta la nutrita partecipazione del pubblico alla rassegna di Nervi.

La Giuria, per motivi non di sola opportunità, ha voluto non prevaricare l'una o l'altra posizione e, salomonicamente, ha ritenuto — sia per infondere coraggio ad una produzione specializzata sia per favorire una più larga diffusione — di doversi orientare verso un palmarès settoriale così da poter segnalare le molte opere che, ognuna nella propria direzione, affermavano la validità e la vitalità del rapporto cinema balletto.

Per la sezione « documenti sulla storia della danza » sono state scelte, ex aequo, due opere che valgono indubitatamente come esemplare testo filmato: *The Royal Ballet* di Paul Czinner (Gran Bretagna, 1959) e *Appalachian Spring* di Nathan Kroll (U.S.A., 1960). Il primo, realizzato da un autore che già aveva operato proficuamente in questo campo (si ricordi *The Bolshoi Ballet,* 1957), ha « fissato » tre fra i più famosi pezzi del repertorio del londinese Royal Ballet: il secondo atto di « Il lago dei cigni », l'« Uccello di fuoco » e Ondine » (che la giuria ha ritenuto di dover indicare in modo particolare). Il metodo seguito da Czinner, oltre modo succube della tradizione scenica ignora il movimento e, come in passato era stato per le étoiles del balletto sovietico, le riprese avvengono con macchina fissa (da tre punti prestabiliti) con saltuari mutamenti di campo. Di conseguenza i primi piani e quelli americani sono usati con estrema parsimonia a vantaggio di totali che, oltre ai protagonisti

(Margot Fonteyn e Michael Somes), abbracciano quasi l'intero palcoscenico. Per il vero si deve annotare una maggiore scioltezza « narrativa » in « Uccello di fuoco » e in « Ondine » ove il regista — favorito da una più aperta coreografia — è riuscito a dilatare la vicenda con maggiore suggestione. Persino troppo ovvio che non si possa dire alcunché dei costumi e delle scenografie (rispettivamente: Leslie Hurry, Natalia Gontcharova e Lilla De Nobili) trattandosi di quelli ideati per le scene.

Appalachian Spring (segnalato come documento della « modern dance » mentre *The Royal Ballet* lo è stato per la « danza classica ») appartiene ad una serie di « balletti filmati » col complesso creato e diretto da Martha Graham) realizzati da Kroll per conto di un organismo universitario statunitense che da anni ha dato vita ad un autonomo « istituto della danza ». Come Czinner, Kroll (è stato pure presentato il suo *Night Journey,* versione danzata della tragedia di Edipo) riproduce balletti già coreografati sulla scena, ma il suo metodo si differenzia totalmente per la notevole mobilità della « camera » ed il fatto stesso che il brano è eseguito in uno studio gli consente di muoversi agilmente ed autonomamente tra il corpo di ballo e gli essenziali elementi scenografici. Ancora va aggiunto che per la destinazione televisiva del documentario sono stati ideati alcuni « passaggi » e « legami » di singolare efficacia drammatica.

Tra gli altri documenti di merito storico vanno annotati un reportage su Jerome Robbins (*Ballet U.S.A. - Jerome Robbins,* produzione U.S.I.S.) mentre stava preparando la sua « Opus Jazz », novità appositamente creata per la seconda tournée europea del « New York City Ballet » diretto da Balanchine, ed uno su Maurice Bejart (*Bejart* di François Weyergans, Belgio 1960). Al tono laudativo e sciovinistico del primo (unico suo dato all'attivo la puntuale documentazione delle prove meticolosamente seguite da Robbins) si contrappone quello cayroliano e sofisticato del secondo. Eccezion fatta per la « registrazione » di una improvvisazione di Bejart su un a solo di batteria, l'autore è riuscito infatti ad evidenziare il radicale apporto che il grande ballerino-coreografo belga ha dato per un rinnovamento della danza classica attraverso opere antitradizionali quali « La Symphonie pour un homme seul » (1955) o la rivoluzionaria versione di « Bolero » in cui ogni elemento di facile esibizione esteriore e coloristica è stato da lui ripudiato per una assoluta straordinaria essenzialità.

Nell'ambito della danza folcloristica è emerso nettamente *The*

Dancing Feet di A. Bhaskar Rao (India, 1962). Di singolare valore etnografico, oltre a rivelare la minuziosa opera di ricerca scientifica compiuta dagli autori nelle molte regioni indiane, ha testimoniato un raro amore per la danza intesa come rito gestuale. In uno con il recital dimostrativo dello stile coreutico offerto dalla danzatrice Kumari Malavika, questo testo ha permesso un efficace e sostanzioso accosto sai con il linguaggio mudras sia con una cospicua antichissima tradizione ballettistica di natura quotidiana legata ai grandi fatti della vita: i momenti di riposo, le fatiche del raccolto e della pesca, il raccoglimento in preghiera, la gioia per un matrimonio, una nascita.

Il documento è insolitamente vivo. Affettuoso nell'annotare certa ingenua partecipazione collettiva, estremamente rigoroso nell'indicare con precise sottolineature le differenze di stili, i modi compositivi, le figurazioni che scendono da lontani archetipi, si traduce in autentico rito, alieno da sbavature o da insistiti esotismi.

Nella stessa categoria possono ancora citarsi l'indiano *Call of the Flute* di Ramesh Gupta (1961) sensibilmente legato a motivi evasivi e tradizionali; *Yacuba* di Yves Colmar (Costa d'Avorio, 1963), ridotto reportage su una danza acrobatica di desinenza propiziatoria; *La Ronde* di Elisabeta Bostan (Romania, 1963), gustoso affresco paesano sufficientemente mosso e gradevole nella figurazione; e, in particolare, *Korean Folk Dances* di Bong Am Choi (Corea del Sud, 1961) pregevole antologia registrata — deturpata da una orribile stampa a colori — di danze popolari, numeri acrobatici e « a soli » musicali.

Per la categoria « film televisivi sulla danza » la scelta è caduta su *Cherche partenaire* di Roger Inglésis (Germania Federale, 1963) il quale ha adeguato alle particolari esigenze del video un balletto presentato all'Opéra di Montecarlo con coreografie di George Reich. Che questo biondo danzatore americano (già primo ballerino con Roland Petit) si sia in breve attirata la simpatia di profani ed intenditori per la singolare verve di certe sue composizioni e per l'elegante stile acrobatico del suo « Ballet Ho » è giustificato da questo pezzo gustosamente allusivo (il motivo è quello di una giovane esordiente che si innamora del partner), gradevole per invenzione coreografica e, a tratti, arguto nelle annotazioni d'ambiente.

L'« orchidea d'oro » e l'« orchidea d'argento » hanno premiato due opere cinematografiche autonome: *L'Adage* di Dominique Delouche (Francia, 1964) e *Rythmes assortis* di Mirel Iliesu (Romania,

1964). Nel 1961 Delouche aveva realizzato un reportage sulla ballerina Nina Vyrubova (*Le spectre de la danse* per cui Lifar aveva ideato due coreografie originali), cercando di mettere in risalto i molti aspetti — da quelli spettacolari a quelli intimi — dell'attività di questa eccezionale danzatrice russa, esplosa a Parigi nel 1945 con « Les Forains » (« Ballets des Champs-Elysées »). Con *L'Adage* ha approfondito la sua indagine attraverso un « servizio » introspettivo che ricorda dappresso i modi della nouvelle vague e del cinéma-verité. La Vyrubova ed il suo partner (Attilio Labis) sono stati colti, quasi di nascosto, durante le prove, nei momenti di riposo, mentre ascoltano la registrazione su nastro della musica, quando discutono le loro performances. Ne è scaturito così un ritratto straordinariamente eccitante che, contrapposto al precedente, risulta più convincente e consistente proprio perché limitando al massimo l'esecuzione (Delouche ci dà solamente brevissimi squarci di balletto) ha potuto concedersi una più meditata analisi di questo singolare hinterland: atmosfera fatta di silenzi che isolano gli interpreti, di grida che all'improvviso rompono la prova, di gesti ripetuti religiosamente dinnanzi allo specchio.

Autentico cinema, moderno scattante ad angoli acuti, ficcante in ogni immagine, mai dispersivo o compiaciuto nelle riprese. Merito anche di un montaggio esemplare, che ha saputo sempre « staccare » nell'attimo preciso, e di una pregevole fotografia in bianco e nero che, pur rifiutando raffinati elzeviri formalistici, egualmente giunge a rara raffinatezza impressionistica: un « pezzo » alla Avedon filtrato nel magistero di Raoul Coutard.

Antitetico il film romeno che, in prestigiosi contrasti di luci ed ombre, di accecanti bianchi e di neri compatti, trova la giusta chiave espressiva per dare vita autonoma ai tre brevi balletti di cui si compone. Il primo, in misura più originale interamente giocato sulla ricchezza dei bianchi, splendidamente fotografato, rendendo evanescenti le figure dei due danzatori raggiunge così fantastica atmosfera cromatica da riuscire più che prezioso. È comunque creazione di notevole livello e pure con i limiti di una esasperata eleganza formale non tradisce lo spirito della danza, né dell'opera coreografica.

Tra gli altri film che meriterebbero cenno, un posto di riguardo spetta a *Antonita Singla* di Günther Sauer (Germania Federale, 1963), un mediometraggio « ricostruito » sulla vita della giovane rivelazione andalusa. Dimostrando insospettate qualità d'interprete in quella parte del film che ricorda le sue tribolazioni perché colpita

da una forma di sordità nevrotica, la Singla rivive, unitamente agli autentici protagonisti della vicenda (i genitori, il suo scopritore, il primo manager e l'entourage che l'ha portata al successo), il duro cammino percorso prima di giungere al clamoroso esordio. Le riserve sono quelle di sempre quando si accosta un film « vero »: il limite dell'autenticità ed il contrabbando della verità.

CLAUDIO BERTIERI

La giuria della IV Rassegna Internazionale del Film sulla Danza di Nervi — composta da Serge Lido (Francia), presidente, Claudio Bertieri (Italia), Martine Cadieu (Francia), Mario Casalbore (Italia), Piet Desses (Belgio), John Geissler (Svizzera), Mario Porcile (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

ORCHIDEA D'ORO per il miglior film che, utilizzando il mezzo cinematografico, sia riuscito a mettere in risalto l'arte della danza, creando « opera originale »: *Adage* di Dominique Delouche (Francia);

ORCHIDEA D'ARGENTO: *Rythmes assortis* di Mirel Iliescu (Romania);

COPPA CITTÀ DI GENOVA per il miglior film di danza folkloristica: *The Dancing Feet* di A. Bhaskar Rao (India);

COPPA DI NERVI per il miglior film televisivo sulla danza: *Cherche partenaire* di Roger Iglésis (Germania occ.).

I film di Nervi

L'ADAGE — **r.** : Dominique Delouche - **m.** : Adam e Schoenberg - **int.** : Nina Virubova e Attilio Labis - **o.** : Francia, 1964.

ANTONITA SINGLA — **r.** : Günther Sauer - **m.** : popolare - **int.** : Antonita Singla - **o.** : Repubblica Federale Tedesca, 1963.

APPALACHIAN SPRING — **r.** : Alexander Hammind - **cor.** : Martha Graham - **int.** : Martha Graham ed il suo complesso - **p.** : Nathan Kroll - **o.** : U.S.A., 1960.

BALLET DO BRASIL — **r.** : Pereira do Santos - **m.** : Heitor Villa Labos - **cor.** : Helba Nogueira - **o.** : Brasile, 1962.

BALLET U.S.A. : JEROME ROBBINS — **cor.** : Jerome Robbins - **int.** : complesso dal New York City Ballet - **o.** : USIS - **o.** : U.S.A., 1959.

BEJART — **r.** : François Weyergans - **cor.** : Maurice Bejart - **m.** : François Glorieux e Patrick Belda - **int.** : Maurice Bejart, Tania Bari, Marie Claire Carrie, Germinal Cassado - **o.** : Belgio, 1960.

CALL OF THE FLUTE — **r.** : Ramesh Gupta - **m.** : Vijay e popolari - **cor.** : Nil e popolari - **o.** : India, 1961.

CHERCHE PARTENAIRE — **r.** : Roger Iglésis - **m.** : Henri Betti - **cor.** : Georges Reich - **int.** : Georges Reich - **o.** : Francia, 1963.

CHILDREN'S THEATRE — **r.** : John Morris e Lilias Frazer - **m.** : Henry Krips - **cor.** : Joanne Priest - **o.** : Australia, 1963.

THE DANCING FEET — **r.** : A. Bhaskar Rao - **m.** : V. Shirali e popolari - **cor.** : Nil e popolari - **o.** : India, 1962.

IL GIOVANE INGLESE — **r.** : Gottfried Kolditz - **m.** : Hans Dieter Hosalla - **cor.** : Jean Soubeyran - **o.** : Repubblica Democratica Tedesca, 1963.

KATAKALI — **r.** : Mohan Wadhwani - **m.** : V. Shirali e popolari - **cor.** : Nil e popolari - **o.** : India, 1961.

KHORASSAN — **r.** : Houchang Ghafti - **m.** : popolari - **cor.** : popolari - **o.** : Iran, 1960.

KOREAN FOLK DANCE — **r.** : Bong Am Choi - **m.** : popolari - **cor.** : Je Soong An e popolari - **o.** : Corea del Sud, 1962.

MID YEAR HOLIDAY — **r.** : Aly Reda - **s.** e **sc.** : Mohamed Osman - **f.** : Abdel Moneim Bahnasy - **m.** : Aly Ismail - **cor.** : Abdel Aziz Fahmy - **int.** : Magda, Mahmoud Reda, Farida Fahmy e la « Reda Troupe » - **o.** : R.A.U., 1963.

NIGHT JOURNEY — **r.** : Alexander Hammind - **cor.** : Martha Graham - **int.** : Martha Graham e il suo complesso - **p.** : Nathan Kroll - **o.** : U.S.A., 1961.

RHYTMES ASSORTIS — **r.** : Mirel Iliesu - **m.** : Lulli, Beethoven, Berlioz - **o.** : Romania, 1964.

LA RONDE — **r.** : Elisabeta Bostan - **m.** : popolari - **cor.** : Floria Capsali Dumitresco - **o.** : Romania, 1963.

THE ROYAL BALLET — **r.** : Paul Czinner - **f.** : S. D. Onions - **m.** : Ciaikowsky, Stravinskj, Hans Werner Henze - **int.** : Margot Fonteyn, Michael Somes ed il complesso del Royal Ballet - **o.** : Gran Bretagna, 1959 - (1° : **Il lago dei cigni,** 2° atto, **cor.** : Marius Petipa e Lev Ivanov ; **scg.** e **c.** : Leslie Hurry - 2° : **Uccello di fuoco, cor.** : Michel Fokine ; **scg** e **c.** : Natalia Gontcharova - 3° : **Ondine, cor.** : Frederick Ashton ; **scg.** e **c.** : Lilla de Nobili).

TRE DANZE RUMENE — **r.** : Elisabeta Bostan - **m.** : popolari - **cor.** : popolari - **o.** : Romania, 1962.

YACUBA — **r.** : Yves Colmar - **m.** : popolari - **cor.** : popolari - **o.** : Costa d'Avorio, 1963.

(*a cura di* CLAUDIO BERTIERI)

Note

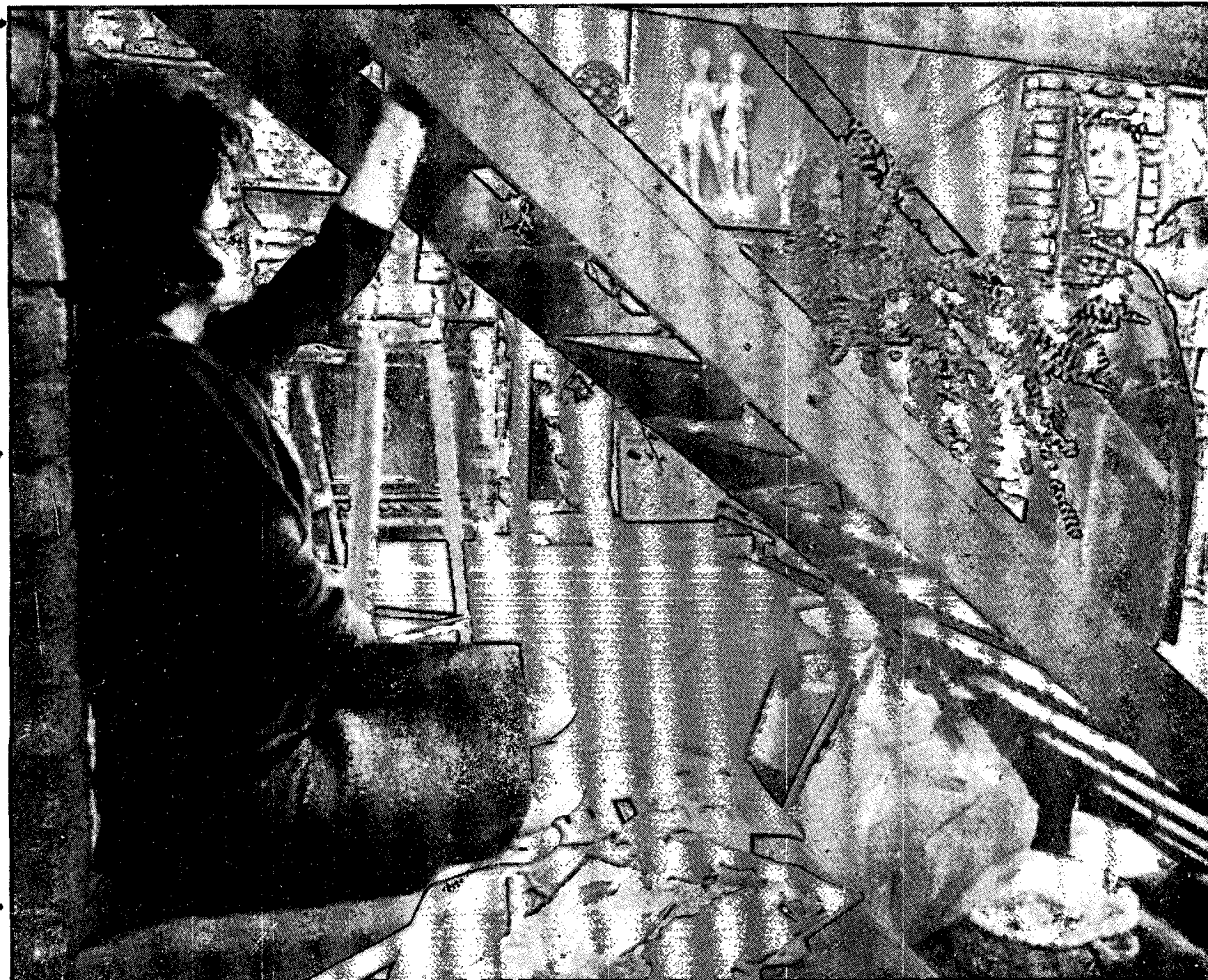
Responsabilità del produttore di programmi televisivi nei confronti della comunità sociale

Il Convegno di studio tenutosi a Punta Ala (Grosseto) in occasione del sesto Premio Marconi aveva per tema quest'anno « La responsabilità del produttore di programmi televisivi nei confronti della comunità sociale ». Posto sotto gli auspici del Consiglio Internazionale Cinema e Televisione (Unesco), e presieduto da Luigi Volpicelli, vi hanno partecipato, insieme ai numerosi scrittori, critici, registi radiotelevisivi italiani, esperti di altri nove paesi.

Quali sono le responsabilità del produttore di programmi televisivi di fronte alla comunità? Il problema è impostato in termini sociali e non si può limitarlo alle questioni della pura informazione, o del solo divertimento, o della produzione del semplice godimento estetico. Visto sotto la prospettiva dell'Unesco, le responsabilità potrebbero essere implicite nel nome stesso della massima organizzazione culturale delle Nazioni Unite: cioè educazione, scienza, cultura. *Visto in una prospettiva meno programmata, meno accademica, più umana, il compito del produttore televisivo, e della TV in generale, non potrà essere che quello di* avvicinare *gli uomini agli uomini attraverso le immagini. Avvicinare a noi uomini come Giovanni XXIII, come Kennedy, o come Fermi, Kafka, Ejzenstejn, Morandi: che sono personalità delle quali la TV talvolta si è occupata anche egregiamente sia rievocandone l'opera, sia con documenti filmati sulla persona, sia con documenti sull'ambiente: Praga, ad esempio, e il suo Castello, che non può non far richiamare al « Castello » di Kafka. Avvicinare gli uomini, i popoli, i paesi, attraverso le immagini, è servire la conoscenza reciproca, l'amicizia, e la pace.*

È chiaro che le responsabilità del produttore televisivo possono essere viste sotto prospettive diverse, che nascono da esigenze molteplici, che siano quelle del monopolio, della critica, o del pubblico, e quindi sono condizionate in funzione di scopi differenti. Le esigenze, gli scopi, le logiche diverse seguite da produttori e consumatori vietano di trovare un campo d'intesa, una definizione, un minimo comune denominatore, che non sia sul piano morale, piuttosto che in quello estetico, scientifico, tecnico, o di costume.

Un solo slogan può riassumere contemporaneamente tutte le prospettive e tutti gli scopi enunciati, un solo obbiettivo che non può che essere: verità. Servire la verità, non di uno, ché ciascuno se ne porta dietro un brandello, ma

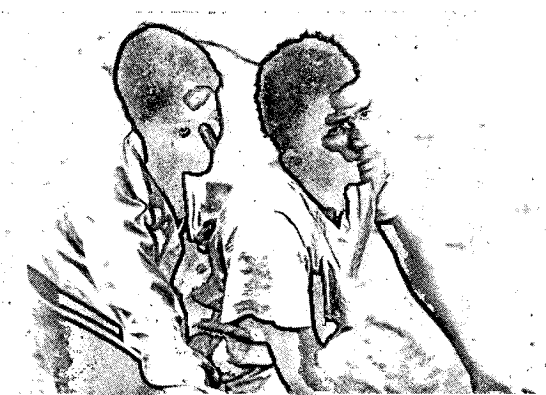
I film di Porretta

Dal film ungherese *Oldas es kotes* (t.l.: Sciogliere e legare) di Miklos Jancsò, presentato alla Mostra di Porretta. (*Zoltàn Latinovits*).

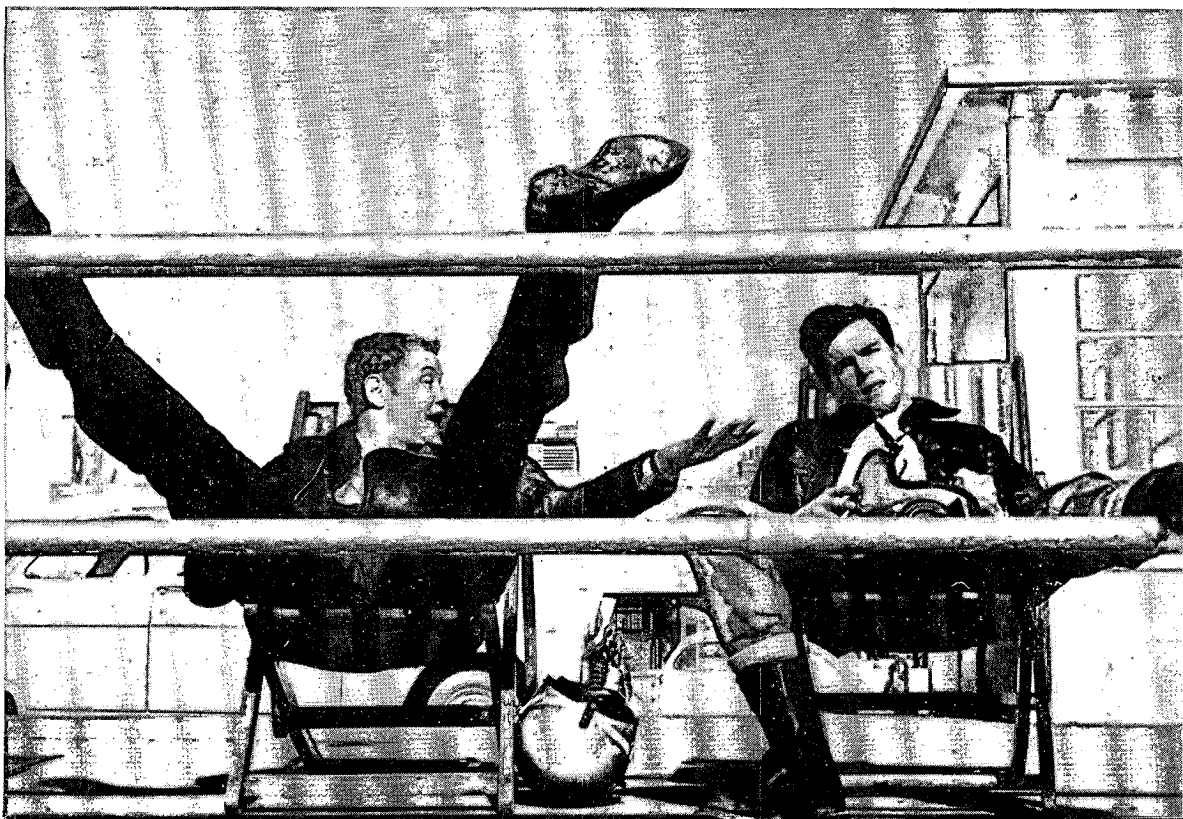
(*a sinistra*): Da *The Loneliness of the Long-Distance Runner* dell'inglese Tony Richardson (*Tom Courtenay*, premio per il miglior attore).

(*sotto*): Da *Ladybug, Ladybug,* secondo film dello statunitense Frank Perry.

(sopra): Da *Moranbung* (1958-59) del francese Jean-Claude Bonnardot, primo esempio di co-produzione fra Francia e Corea del Nord. (*Oeum Do-Soun*).

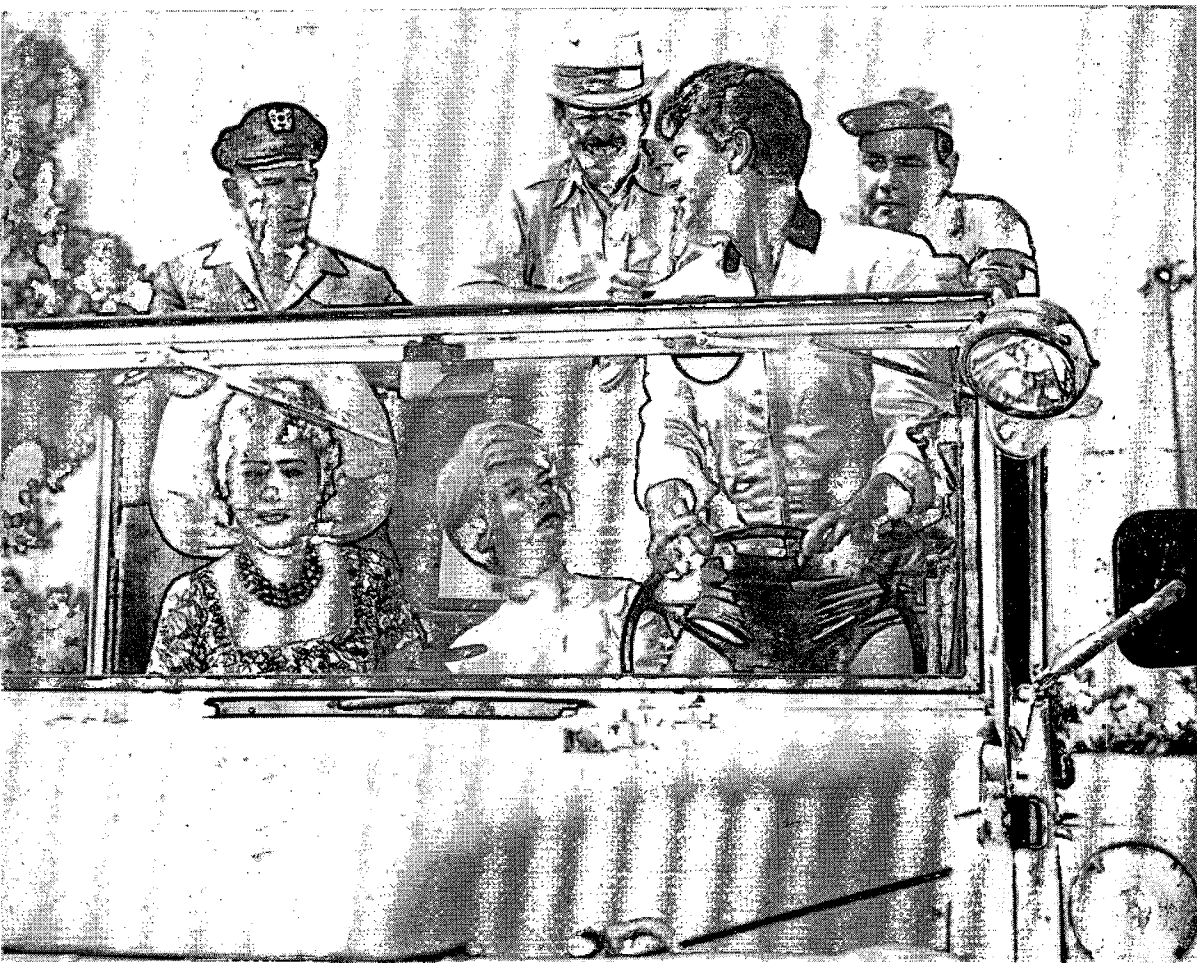
(*a destra*): Da *The Caretaker* dell'inglese Clive Donner, film che ha contribuito a far assegnare alla Gran Bretagna il premio per la migliore selezione nazionale

(*a sinistra*): Da *Tutto resta agli uomini* (t.l.) del sovietico Gheorghij Natanson. (*Elina Bystritskaja, Nikolaj Cerkasov*).

(*sopra*): Da *Due nella steppa* del sovietico Anatolij Efros. (*Valerij Babjatinskij, Asu Nurekenov*). - (*a sinistra*): Da *Ganga Zumba* del brasiliano Carlos Diegues.

(*sopra*): Da *Adieu Philippine* del francese Jacques Rozier. (*Vittorio Caprioli*). - (*sotto*): Da *Leather Boys* dell'inglese Sidney J. Furie. (*Colin Campbell*).

Dalla commedia fantastica *Open the Door and See All the People* dello statunitense Jerome Hill.

Film di questi giorni

Da *Les bonnes femmes* (Donne facili), ultimo film del francese Claude Chabrol. (*Bernadette Laffont, Juliette Mayniel*).

It's a Mad, Mad, Mad, Mad World (Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo) dello statunitense Stanley Kramer costituisce un curioso ritorno alle vecchie comiche ma in Cinerama. (*sopra*: *Mickey Rooney*. - *sotto*, da sin. a destra: *Milton Berle, Ethel Merman, Terry Thomas, Dorothy Provine, Dick Shawn, Jonathan Winters*).

del mondo. Inculcare nel pubblico televisivo l'amore e l'abitudine della verità. Non si pretende, è chiaro, che la TV sia depositaria della verità e che intenda fornircela: ma avvicinare il telespettatore alla verità, dargli l'abitudine della verità, è operare, in buona fede, al servizio della verità.

Questi concetti avremmo voluto ascoltare nel dibattito — e su idee siffatte noi stessi ci siamo intrattenuti, in un intervento, verso la fine del Convegno —. Ma la discussione ha preso un'altra piega, indirizzata dal relatore generale Federico Zardi più verso questioni di dettaglio che generali: il che non ha vietato l'enunciazione di punti di vista brillanti, e polemici, come si voleva del resto, e interventi elevati (di Gillo Dorfles, Umberto Eco, Emilio Servadio) e del massimo interesse. Tuttavia sulle vere e proprie responsabilità dei produttori, non si può dire che si siano date indicazioni soddisfacenti. « Nessuna responsabilità dei produttori perché non se n'è parlato » ha scritto Italo Moscati nell'« Avvenire d'Italia » del 25 settembre, stillando il succo del colloquio, che a lui è parso un po' troppo da laboratorio accademico, mentre avrebbe preferito una tribuna più attenta ai problemi del giorno: e dandone così un giudizio forse un po' troppo severo, ma in gran parte non lontano dalla realtà.

La relazione di Zardi — anche se egli ha voluto considerarla un « intervento eccentrico » — non ha voluto, beninteso, evadere il tema proposto, ché Zardi ha detto, quasi agli inizi della sua esposizione:

« La televisione è senza dubbio il mezzo naturale di diffusione degli avvenimenti nel momento stesso in cui si svolgono. Essa è però anche il palcoscenico, lo schermo e il libro di domani. Credo che non occorra un chiaroveggente per rendersi conto che fra non molto andare a teatro o al cinema e anche leggere un racconto, un romanzo, una rievocazione storica, e anche un saggio critico, sarà come servirsi ai nostri giorni della diligenza. Io spero, mi auguro, che ci saranno sempre dei teatri, dei cinema o dei libri. È più probabile che continueranno ad esserci dei libri che dei teatri e dei cinematografi. Ma è sufficiente guardarsi intorno, osservare il nuovo e diverso modo di vivere e di pensare della gente, specialmente il comportamento dei giovani, per avere la riprova delle conclusioni cui sono pervenute la sociologia e la psicologia in ordine alla utilizzazione del tempo libero e alle direzioni nelle quali si muove il rapido e radicale processo di trasformazione delle abitudini, dei gusti e dei costumi, e in definitiva per individuare nella Televisione il mezzo destinato ad accentrare la maggior parte delle erogazioni di informazioni e di ricreazione di tutti i generi e a tutti i livelli. Questa la prospettiva nella quale — a mio sommesso parere — si debbono ricercare le responsabilità dei produttori di programmi televisivi, tenuto conto in particolare, delle diverse e contraddittorie caratteristiche di un paese come l'Italia. Responsabilità — lo dico subito — in senso diametralmente opposto a quello che a prima vista qualcuno potrebbe pensare. Per noi italiani, nipoti di una democrazia molto incerta e claudicante come quella umbertina, figli purtroppo del fascismo e quindi comprimari o comparse — raramente protagonisti — di una democrazia anch'essa figlia del fascismo, responsabilità è quasi sempre sinonimo di cautela. »

Ma gli è piaciuto anche dire delle boutades *che a volte son parse abbandonare il terreno prestabilito, per poi tornarvi quando ha alluso alle « pretese*

del potere esecutivo di condizionare gravemente la libertà di espressione televisiva in tutti i settori, sia mirando a fare della televisione un mezzo di propaganda politica, sia impedendo che i programmi contengano, e non importa se incidentalmente, casualmente, dei motivi di antipropaganda o ritenuti tali, e sia infine assumendosi doveri che probabilmente sono soltanto eccessi di zelo verso terzi ». Osservazioni spesso esatte, ma che erano dirette verso le responsabilità del potere della TV (comprendendovi esecutivi e politici) che verso le responsabilità vere e proprie del produttore di programmi.

Negli interventi che sono seguiti non sono mancate, anche da parte degli invitati stranieri, le evasioni, anche più evidenti, dal tema generale, sia in direzione teorica, che scientifica, che tecnica, che perfino umoristica, come nelle gustose parole dette da Achille Campanile, che hanno divertito tutti, ma che hanno anche contribuito vieppiù a sfilacciare la tessitura di un difficile discorso comune.

Cosicché non si potrebbe dire che le conclusioni tratte dal Convegno corrispondano a idee ben demarcate e compiute. Ma lo stesso rilievo si potrebbe fare per mille altri convegni, di questo certamente meno necessari e fruttuosi.

Nelle stesse giornate in cui la manifestazione si svolgeva al Grand Hotel di Punta Ala la giuria del sesto Premio Marconi della Televisione (Giuseppe Dessì, Presidente, Mario Apollonio, Carlo Bo, Achille Campanile, Carlo Cassola, Luigi Chiarini, Giuliano Gramigna, Guido Guarda membri) dopo avere riesaminato Mastro Don Gesualdo *di Giacomo Vaccari,* Canzoniere minimo *di Giorgio Gaber,* Le Fosse Ardeatine *di Tito De Stefano,* Mississippi romanzo di un fiume *di Enzo Biagi,* L'enigma Oppenheimer *di Leandro Castellani,* Il signore di mezza età *di Gianfranco Bettetini,* Specchio sonoro *di Roman Vlad,* Un'ora con André Maurois *di Ettore Della Giovanna e Franco Morabito,* Badoglio *di Andrea Barbato e Marco Leto,* Concertino *di Guido Stagnaro,* Gli italiani del cinema italiano *di Alessandro Blasetti,* Come quando e perché *di Aldo Falivena e Guglielmo Zucconi, e alcuni servizi di* TV 7 *di Giorgio Vecchietti, ha prescelto per il Premio* L'enigma Oppenheimer, *diffondendo questo verbale:*

« *La giuria ha ritenuto di limitare il proprio esame alle persone non premiate nelle precedenti edizioni, pur avendo notato che* Gli italiani del cinema italiano *di Alessandro BLASETTI è stata una trasmissione particolarmente felice nel mettere in risalto l'impegno del migliore cinema italiano del dopoguerra, rispetto ai più importanti avvenimenti e problemi del Paese.*

Inoltre la giuria ha ritenuto di dover ricordare l'opera di un giovane regista, Giacomo VACCARI, immaturamente scomparso, che in Mastro Don Gesualdo *aveva dato una eccellente prova del suo talento.*

L'attenzione della giuria si è polarizzata su trasmissioni di informazione culturale e su trasmissioni che investono problemi morali e civili.

È parso alla giuria che il ciclo Specchio sonoro, *per il modo con cui sono stati portati alla comprensione di un vasto pubblico i caratteri della musica contemporanea, attraverso le personalità di maggior spicco, sia meritevole di una menzione speciale al maestro Roman VLAD (un « cinghiale d'oro »), autore del programma.*

Una seconda menzione speciale la giuria ha attribuito a Tito DE STEFANO

per Le Fosse Ardeatine, *programma che rievoca con esemplare sobrietà uno dei momenti più dolorosi della nostra recente storia.*

La giuria infine ha ritenuto che L'enigma Oppenheimer, *nella serie* Primo Piano *a cura di Carlo TUZII attraverso la ricostruzione drammatica dell'angoscioso caso di coscienza di uno dei maggiori scienziati del nostro tempo, abbia sottoposto alla riflessione dei telespettatori, con efficacia di linguaggio televisivo, il tragico problema della minaccia atomica. E pertanto ha deciso a maggioranza di attribuire il 6º Premio Nazionale « Guglielmo Marconi » della Televisione, dotato di un milione di lire e di un « cinghiale d'oro », a Leandro CASTELLANI, autore della trasmissione. »*

L'enigma Oppenheimer *è un documentario, già premiato con la massima ricompensa alla Mostra di Venezia, durante il festival del documentario e del film televisivo, che per la accurata scelta dei documenti (si tratta infatti di un film di montaggio), per la felice cadenza ritmica, per il contenuto di vivo interesse sociale, meritava indubbiamente un riconoscimento; così pure bene ha fatto la giuria a mettere in valore i valori di montaggio, risolti da Blasetti con grande padronanza dei mezzi tecnici televisivi e con il consueto magistrale senso dello spettacolo, di* Gli italiani del cinema italiano, *e l'asciutta, sofferta semplicità di* Fosse Ardeatine; *la estrosa divulgazione dei problemi e delle personalità della musica d'oggi a cura di Vlad. Non possiamo però tacere la nostra preferenza — pur nella diversità dei* generi — *per* Mastro Don Gesualdo, *dove l'equilibrio raggiunto dal regista Vaccari, purtroppo ora scomparso, offriva, nel romanzo sceneggiato, una misura esemplare, col contributo anche di una interpretazione di Enrico Maria Salerno, di particolare dosatura e penetrazione.*

Nella rosa finale del « Marconi » erano entrati altri candidati, segnalati dai comunicati stampa del Premio nei giorni stessi delle riunioni di giuria. Venivano ricordati — e ripetiamo i titoli per i lettori, che potranno desumerne un utile pro-memoria —: Il taglio del bosco *di Vittorio Cottafavi (da noi recensito nel n. 11, 1963, di « Bianco e Nero »), insieme al* Giglio di quell'amore *dello stesso Cottafavi, programma celebrativo del « ventesimo » della Resistenza, su testo di Alfonso Gatto, e alle regìe degli* Spettri *e di* Così è se vi pare; I racconti dell'Italia di oggi *di Raffaele La Capria con la* Frana *di Giuseppe Dessì, regìa di Silverio Blasi,* Un braccio di meno *di Carlo Bernari (regìa di Anton Giulio Majano) e il citato* Taglio del bosco. *Inoltre:* Dalì *e* La Firenze di Pratolini *di Nelo Risi,* Marlene Dietrich *di Fernaddo di Giammatteo,* Hemingway *di Alfredo Todisco e Umberto Segato,* Parole e musica *di Achille Millo.*

Altri candidati al Premio nel settore delle trasmissioni giornalistiche e culturali erano: Ermanno OLMI (Settecento anni), *Claudio CAPPELLO* (Piero Gobetti), *Leandro CASTELLANI* (Giovanni XXIII - dal « giornale dell'anima »), *Giancarlo RAVASIO* (Diciott'anni, *inchiesta sul « fenomeno » Rita Pavone*), *Pietro PINTUS* (Cinema d'oggi), *Edgardo BARTOLI e Siro MARCELLINI* (Ricordo di Eugenio Chiesa), *Fabrizio DENTICE e Liliana CAVANI* (La casa in Italia).

Fra i programmi sceneggiati la giurìa aveva preso in esame: La ragazza di fabbrica, *di Volodin (protagonista femminile Maria Grazia SPINA, regìa di Leonardo CORTESE);* Il grande coltello *di Odets (protagonista femminile Valentina FORTUNATO, regìa di Daniele D'ANZA); l'originale televisivo*

Le gocce, *di Fabio STORELLI (protagonista femminile Ileana GHIONE, regìa di Edmo FENOGLIO);* Il signore di mezza età *di Marcello MARCHESI (regìa di Gianfranco BETTETINI);* Canzone mia, *di Glauco PELLEGRINI; e infine, il programma della TV per i ragazzi* Concertino *di Guido STAGNARO.*

Contemporaneamente al Premio Marconi una apposita giuria ha assegnato il Premio della Critica, meritato da Arturo Gismondi per il libro « Il mondo con le antenne » e per la rivista « Televisione ». Nel prossimo anno il Marconi verrà potenziato internazionalmente con nuovo Premio: il « Mondiale » che si affiancherà al « Nazionale », e per il quale verrà chiamata a decidere una apposita giuria, coi rappresentanti dei vari paesi.

MARIO VERDONE

I film

All the Way Home

(*Al di là della vita*)

R.: Alex Segal - *s.*: dal romanzo « A Death in the Family » (trad. it.: « Il mito del padre », ed. Garzanti) di James Agee e dal dramma, da esso tratto, « All the Way Home » di Tad Mosel - *sc.*: Phillip Reisman, jr. - *f.*: Boris Kaufman - *scg.*: Richard Sylbert - *m.*: Bernard Green - *mo.*: Carl Lerner - *int.*: Jean Simmons (Mary Follet), Robert Preston (Jay, suo marito), Pat Hingle (Ralph), Aline MacMahon (Zia Hannah), Thomas Chalmers (Joel), John Cullum (Andrew), Ronnie e Claire Edwards (Sally), Michael Kearney (Rufus), John Henry Faulk (Walter Starr), Lylah Tiffany (la bis-bisnonna), Mary Perry (la prozia Sadie), Georgia Simmons (la madre di Jay), Edwin Wolfe (il padre di Jay), Ferdie Hoffman (Padre Jackson) - *p.*: David. Susskind (*p. ass.*: Jack Grossberg) per la Talent Associates-Paramount - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Paramount.

A volte viene da pensare che al cinema di Hollywood il talento non aggrada. Si ponga il caso di questo *All the Way Home,* che non esitiamo a considerare come una delle opere più intelligenti e delicate consegnataci dal cinema statunitense da qualche anno a questa parte. Ebbene, benché prodotto e distribuito da una grossa casa come la « Paramount », il film è stato proposto al pubblico italiano in piena stagione estiva e senza il minimo lancio pubblicitario, per cui ha tenuto il cartellone per non più di due o tre giorni sfuggendo presumibilmente all'attenzione anche di molti di coloro che ricercano nel cinema qualcosa di più del semplice passatempo e ai quali esso in modo particolare si indirizzava. Se volessimo tentare di dare una spiegazione a tale maniera d'agire dovremmo concludere che i magnati di Hollywood o sono totalmente ottusi nei confronti di ciò che sfugge alle consuete formule commerciali o considerano le prove di intelligenza e di civiltà culturale come qualcosa che apporti danno, anzi che prestigio, ai loro mercati. Ma lasciamo ad altri una possibile indagine e veniamo al film.

All the Way Home (tradotto balordamente in italiano con il titolo insensato *Al di là della vita*) è il secondo saggio di regia cinematografica, dopo *Ransom!* (Il ricatto più vile) del 1956, di quell'Alex Segal che ha dietro le spalle una copiosa e meritevole attività come regista teatrale (fra l'altro, nel 1948-49 lavorò all'« Actor's Studio » di Lee Strasberg guadagnandosi il « Peabody Award ») e che in seguito sviluppò il suo talento alla ABC-TV di New York. Già col suo

primo film, derivato da un originale televisivo, Segal aveva agitato, attraverso una serrata analisi psicologica, un interessante problema morale e di coscienza: quello dell'opportunità o meno che i genitori ricorrano alla polizia in caso di ricatto da parte dei rapitori del figlio. Ora, con *All the Way Home,* egli ha tratto pretesto da alcuni motivi offertigli dal romanzo di James Agee « A Death in the Family » (« Il mito del padre » nell'edizione italiana edita da Garzanti) e dalla riduzione teatrale operatane da Tad Mosel, per proporre una serie di altri interrogativi di ordine morale concernenti i rapporti tra genitori e figli, specie per ciò che riguarda la formazione in quest'ultimi di una coscienza rispetto soprattutto alla religione e al problema sessuale.

Conosciamo il romanzo di Agee, che è una delle poche opere in prosa del poeta di « Permit me voyage » e fra esse certamente la più notevole specie tenendo conto del suo struggente sapore autobiografico. Non conosciamo, invece, il testo teatrale ricavatone da Mosel; tuttavia riteniamo che il lavoro di sceneggiatura eseguito per il film da Phillip Reisman jr. sia stato rilevante anche nei confronti di tale riduzione, tante sono le articolazioni in direzione visiva piuttosto che dialogica che presenta il racconto cinematografico.

Non sarà inutile rilevare alcune varianti della sceneggiatura e del film rispetto al romanzo, proprio per specificare il lavoro di reinvenzione che ha subito la materia letteraria ai fini di interessi più immediati, che non fossero semplicemente quelli di un atto di omaggio al mondo poetico dello scrittore. E uno dei meriti di maggior conto di Reisman e Segal è proprio quello di aver raccolto e sviluppato alcune indicazioni del romanzo senza con ciò tradirne la sostanza e il sapore complessivi: cioè il suo tessuto di ricordi e rimpianti che confluiscono in un senso tanto doloroso dei limiti imposti alla condizione umana e che s'intrecciano all'anelito di cogliere il significato intimo dei fenomeni nell'istante stesso in cui essi si manifestano.

Il film, incentrandosi sull'avvenimento sconvolgente di una semplice realtà quotidiana e familiare determinato dalla morte improvvisa di un giovane marito e padre per un banale incidente d'auto, rispetta il medesimo fulcro del romanzo; ma mentre la prosa evocativa del testo letterario tende ad espandersi in tutta una serie di riecheggiamenti corali, il racconto cinematografico tende piuttosto a concentrarsi sul particolare angolo visuale del fanciullo e a porre in risalto alcuni problemi da Agee soltanto toccati. Dunque, non importa tanto che l'avvenimento doloroso sia stato nel film ritardato per rendere il personaggio del padre nella sua concretezza domestica piuttosto che attraverso le pieghe delle evocazioni, quanto che il racconto cinematografico si chiuda con il dialogo tra la madre in cinta e il figlio — dialogo che si conclude con la rivelazione del « mistero » della nascita dietro gli interrogativi pressanti e involontariamente blasfemi del bimbo — attraverso il quale essa supera i suoi pregiudizi morali e religiosi riconoscendo, in armonia con i convincimenti del marito defunto, l'insufficienza del ricorso alla trascendenza per spiegare il fatto umano. Situazione che manca del tutto nel libro, dove il piccolo Rufus ha già una sorellina prima della morte del padre e le sue innocenti perplessità nei confronti dell'immanenza divina si manifestano in quell'altro interrogativo (anch'esso reso più pressante nel film): « Che cosa

ci ha guadagnato Dio facendo morire mia padre? »

Anche il divario di educazione e di posizione di fronte alla vita tra i due coniugi, tra la fede cieca e quasi disumana di lei e il pragmatismo di lui, è nel film più accentuato — proprio per la maggior evidenza oggettiva in cui vi è posta la figura del padre — anche se poi mancano le costernate imprecazioni (« Dio se esisti vieni qui e lascia che ti sputi in volto ») che Agee ha messo in bocca allo zio Andrew e al nonno Joel. Lo stesso va detto per l'anticlericalismo, evidente sia nel libro che nel film, ma che in quest'ultimo prende corpo in una sequenza di prestigiosa resa psicologica allorché vengono sottolineate l'insensibilità e la grettezza di Padre Jackson di fronte al piccolo orfano.

Insomma, ci è parso di notare nel film di Segal una presa di posizione più decisa nei confronti di questi specifici suggerimenti del romanzo, una maggiore ansia di giungere a capo di certi motivi, di non lasciarli soltanto (ne fa fede soprattutto la soluzione posta nella scena conclusiva) nella fase di una coraggiosa e serena ma anche rassegnata accettazione che il carattere evocativo del racconto letterario richiedeva e giustificava. E ciò che determina uno dei pregi maggiori del film è la maniera in cui è stato affrontato e risolto l'impegno di rielaborare una materia letteraria costituita in gran parte di pensieri e di sentimenti. Per di più, tanta è stata la delicatezza di tocchi usata dal regista che mai si può cogliere nel suo film un segno di irriverenza piuttosto che di istantaneo stupore verso questo o quel personaggio, oppure un qualche cedimento alla foga polemica e moralistica, tutto apparendovi trasfigurato alla luce di un tono elegiaco e di un'amorevole comprensione; che sono anche i segni di una sicura vena poetica, attenta inoltre a far quadrare il ritratto di una famiglia americana del 1915 in una concreta atmosfera ambientale. In tal senso il film è ricchissimo di suggestioni, e di verità quasi impalpabili, grazie al calore naturale che emana sia dagli esterni ricostruiti della cittadina di Knoxville nel Tennessee (paese natale di James Agee) sia dagli interni domestici trattati con una estrema cura del particolare che ricorda quella dello Stevens intimista di *I Remember Mama* (Mamma ti ricordo, 1947) e *Shane* (Il cavaliere della valle solitaria, 1953).

Tra le pagine più belle della regia di Segal, ove il dato ambientale maggiormente si fonde con la psicologia dei personaggi, sono la sequenza iniziale in cui padre e figlio al cinematografo assistono divertiti ad una comica di Chaplin (nel romanzo essi vedevano anche un « western » con William Hart), quella immediatamente successiva del ritorno a casa con il padre che rifà il verso a Charlot, e soprattutto quella della visita della famigliola alla bis-bisnonna di Rufus (« nata quando Abramo Lincoln aveva appena due anni »), seduta sotto una enorme quercia della fattoria, il cui volto incartapecorito appena si illumina al bacio reticente del bambino. Ma tanti altri sono i passi che vorremmo citare per sottolineare le attenzioni del regista al particolare psicologico: tra l'altro, l'attaccamento di Rufus al brutto berretto scozzese o il suo lanciar sassi alla ferrovia dopo la morte del padre con cui si recava a osservare il passaggio dei treni.

Ogni elemento della rappresentazione — dalla scenografia di Richard Sylbert alla pastosa fotografia di Boris Kaufman (fratello minore di Dziga Vertov) e all'interpretazione di grande

prestigio soprattutto in Robert Preston (il padre) e nel piccolo Michael Kearney (specie quando Rufus prende progressivamente coscienza del dramma) — concorre a definire l'atmosfera e il profumo del tempo, oltre che a sottolineare la tristezza e l'isolamento in cui si collocano via via i personaggi.

LEONARDO AUTERA

The Wonderful World of the Brothers Grimm

(Avventura nella fantasia - Il mondo meraviglioso dei fratelli Grimm)

R.: Henry Levin (sequenze biografiche) e George Pal (sequenze fiabesche) - *s.*: dal libro « I fratelli Grimm » di Herman Gerstner e da alcune fiabe di Wilhelm e Jacob Grimm - *adatt.*: David P. Harmon - *sc.*: David P. Harmon, Charles Beaumont, William Roberts - f. (Cinerama, Technicolor): Paul C. Vogel - *e.f.s.*: Gene Warren, Wah Chang, Tim Barr, Robert R. Hoag - *scg.* e *c.*: George D. Davis e Edward Carfagno - *cor.*: Alex Romero - *m.*: Leigh Harline - *canzoni*: Bob Merrill - *mo.*: Walter Thompson - *int.*: a) parte biografica: Laurence Harvey (Wilhelm Grimm), Karl Boehm (Jacob Grimm), Claire Bloom (Dorotea, moglie di Wilhelm), Barbara Eden (Greta Heinrich), Walter Slezak (Stossel, il libraio), Oscar Homolka (il duca), Walter Rilla (il prete), Martita Hunt (la narratrice di fiabe), Ian Wolfe (Gruber), Betty Garde (la signorina Bettenhausen), Cheerio Meredith (la signora Von Dittersdorf), Bryan Russell (Federico Grimm), Tammy Marihungh (Paolina Grimm), Arnold Stang (Rumpelstiltskin) - b) fiaba *La principessa ballerina*: Yvette Mimieux (la principessa), Russ Tamblyn (il boscaiuolo), Jim Backus (il re), Beulah Bondi (la zingara), Clinton Sundberg (il primo ministro) - c) fiaba *Gli gnomi*: Laurence Harvey (il ciabattino), Walter Brooke (il sindaco), Sandra Gale Bettin (la ballerina), Robert Foulk (il cacciatore) e i Puppetoons (gli gnomi) - d) fiaba *L'osso che canta*: Terry-Thomas (Ludwig), Buddy Hackett (Hans, lo scudiero). Otto Kruger (il re), Robert Crawford, jr. (il pastore), Sydney Smith (l'araldo) - *p.*: George Pal per la Metro-Goldwyn-Mayer - Cinerama - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Metro-Goldwyn-Mayer.

It's a Mad, Mad, Mad, Mad World

(Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo)

R.: Stanley Kramer - *s.* e *sc.*: William e Tania Rose - *f.* (Ultrapanavision 70 mm., Technicolor, presentato in Cinerama): Ernest Laszlo - *scg.*: Rudy Sternad - *m.*: Ernest Gold - *mo.*: Fred Knudtson - *int.*: Spencer Tracy (capitano di polizia C. G. Culpeper), Milton Berle (J. Russel Finch), Dorothy Provine (Emmeline, sua moglie), Ethel Merman (signora Marcus, madre di Emmeline), Dick Shawn (Sylvester Marcus, suo figlio), Sid Caesar (Melville Crump), Edie Adams (Monica, sua moglie), Buddy Hackett (Benjy Benjamin), Mickey Rooney (Ding Bell), Otto Meyer (Phil Silvers), Terry-Thomas (J. Algernon Hawthorne), Jonathan Winters (Lennie Pike), Eddie « Rochester » Anderson, Peter Falk, Leo Gorcey (i tre autisti di taxi), Jimmy Durante (Smiler Grogan), Jim Backus (Tyler Fitzgerald), Ben Blue (il pilota dell'aereo), Bobo Lewis (sua moglie), Carl Reiner (l'addetto alla torre di controllo), Charles Lane (il direttore dell'aeroporto), Alan Carney (sergente di polizia), Barrie Chase (signora Halliburton), William Demarest (il capo della polizia), Paul Ford (col. Wilberforce), Edward Everett Horton (Dinckler), Buster Keaton (Jimmy, l'imbroglione), Don Knotts (il tipo nervoso), i Three Stooges [Moe Howard, Larry Fine, Joe De Rita] (i tre pompieri), Joe E. Brown (il funzionario del sindacato), Andy Devine (lo sceriffo Moran), Sterling Holloway (il capo dei pompieri), Marvin Kaplan (Irvin), Charles McGraw (tenente di polizia), ZaSu Pitts (centralinista della polizia), Madlyn Rhue (impiegato della polizia), Jesse White (radiotelegrafista della torre di controllo), Arnold Stang (Ray, uno degli addetti della stazione di servizio), Lloyd Corrigan (il sindaco), Selma Diamond (la voce della moglie del capitano Culpeper), Louise Glenn (la voce di Billy Sue), Stan Freberg (aiuto sceriffo),

Ben Lessy (George, lo Steward), Mike Mazurki (il minatore), Nick Steward (il camionista), Sammee Tong (il lavandaio cinese), Norman Fell e Nicholas Georgiade (due poliziotti) - *p.*: Stanley Kramer per la United Artists - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Dear-United Artists.

Chi scrive non è tra quelli che storcono il naso di fronte al Cinerama. Senza dubbio, il linguaggio cinematografico che esso consente di usare è diverso da quello di trent'anni fa od anche di venti. Non è men certo che ogni « schermo gigante » favorisce anche il pompierismo, il cattivo gusto, il cinema inteso come fonte di « meraviglia » proprio come agli inizi, quand'era nulla più d'una « trovata » da baraccone. Però c'è anche l'altro peso da mettere sul piatto: ogni avanzamento tecnico, se non fa « avanzare » l'arte (che sarebbe dire una bestialità) mette però nelle mani dell'autore-regista nuove possibilità di racconto, nuove forme possibili. Pensiamo, ad esempio, a quel che un regista come Visconti, tagliato per lo spettacolo corale, potrebbe cavare da questo tipo di schermo-affresco.

Le vicende del Cinerama hanno seguito sin qui un arco prevedibile: prima lo si è sfruttato come meraviglia e basta, mettendo insieme programmi di vedute di vari angoli del mondo, proprio come agli esordi del cinema gli operatori di Lumière giravano i più lontani continenti per impressionare sulla pellicola usi, costumi, paesaggi. Era l'epoca d'una società ancora sedentaria, con i traffici limitati, e la seduzione di « vedere il mondo seduti in poltrona » era irresistibile e sprovincializzante. Ma oggi, con i sempre più intensi e comodi collegamenti fra i più remoti angoli del globo, questa esca di richiamo non basta più, è superata. Il primo film a soggetto — *When the West Was Won* (La conquista del West) — aveva i caratteri della pellicola di transizione: presentava ancora la frammentarietà (molti episodi, molti registi, molti ambienti) dei primi, abbozzava appena i personaggi senza riuscire ad approfondirli e serviva solo da veicolo ad alcune scene di grandioso effetto. Ora invece *The Wonderful World of the Brothers Grimm* (Il mondo meraviglioso dei fratelli Grimm - Avventura nella fantasia) di Pal e Levin e *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo) di Kramer costituiscono i primi tentativi di racconto abbastanza articolato, pur, naturalmente, tenendosi all'affresco e quindi alla coralità. Costituiscono, con ciò, anche i primi tentativi di cavare da una novità tecnica un linguaggio, sperimentando, in sostanza, cosa è possibile e cosa non è possibile fare con uno schermo così immenso.

George Pal, vecchio ed illustre specialista di film di trucchi, ha saggiato la corda fiabesca, in costume, con tre famose fiabe dei fratelli Grimm. Nella prima (« La principessa ballerina »), un certo gusto caricaturale (si veda il personaggio del re, saporitamente reso da Jim Backus e tutto l'ambiente e l'intera sequenza della reggia) si sposa ad una piacevole invenzione coreografica, facendo assumere alla fiaba il carattere d'una suggestiva, breve « musical comedy » (primo ballerino è Russ Tamblyn). Del Cinerama è soprattutto utilizzata l'ampiezza per dare risalto alle scenografie, ma la efficace sequenza della corsa pazza della carrozza attraverso la foresta, per lo più ripresa in soggettiva, sfrutta con abile senso della « suspense » e dello spettacolo la profondità di campo. Meno persuasiva la seconda fiaba, « Gli gnomi », che appartiene all'insopportabile filone « natalizio » del

perbenismo tedesco ed è tenuta su toni abbastanza dolciastri. Ma Pal voleva cavarsi il gusto di mettere in primo piano i « Puppetoons », i famosi pupazzi con cui divenne famoso, a suo tempo, nel film pubblicitario. Godibilissima, infine, la terza ,« L'osso che canta », una « extravaganza » che, almeno come la racconta Pal, sembrerebbe più appartenere al gusto surreale ed umoristico di un inglese come Lewis Carroll che ai Grimm. In ogni caso la lotta d'un pauroso cavaliere contro un drago (per il quale non si è cercata l'imitazione naturalistica, ma la caratterizzazione satirica in forma di pupazzo), l'uccisione di questo da parte dello scudiero del cavaliere ed infine il proditorio assassinio di detto scudiero, sono pretesto ad una ballata eroicomica leggera ed elegante, gustosamente giocata da due commedianti come Terry-Thomas (il cavaliere) e Buddy Hackett (lo scudiero).

Purtroppo si è voluto accompagnare questa raccolta di fiabe con una lunga cornice biografica sui loro raccoglitori, i fratelli Grimm, affidata ad un mediocre mestierante come Henry Levin. L'idea di partenza, che poteva offrire spunti interessanti, era quella di ambientare la ricostruzione biografica nei luoghi veri, mostrando i nessi fra un certo tipo di società e di paesaggio e il folklore narrativo che ne era scaturito (i Grimm, come è noto, non « inventarono » le fiabe, ma, come studiosi autorevolissimi di lingua e di folklore, le raccolsero soltanto dalla tradizione orale). In effetti, certi scorci delle alpi bavaresi, il villaggio dove la vicenda si svolge spingono a qualche considerazione. Ma bisogna guardarsi dai mestieranti di Hollywood per i film biografici, quando, come qui, appiattiscono tutto, inzuccherano quel poco di vero che rimane e riducono il tutto ad una banalissima storia mille volte vista ed ascoltata. I Grimm, che non erano uno « svitato » ed uno studioso, come qui si racconta, ma due ricercatori metodici che hanno dato alla cultura germanica alcune opere fondamentali e non solo la raccolta delle fiabe, meritavano un migliore servizio.

Il tentativo di Stanley Kramer è senza dubbio più interessante e nuovo. Abbandonando per un momento i temi drammatici e civili con i quali s'è imposto nell'ultimo decennio, prima come produttore e poi come regista-produttore, Kramer ha battuto le vie del film comico; un genere che, da qualche tempo, batte pesantemente il passo. Tuttavia non è, questa, una fuga dall'impegno, ché, a saper guardare fra le righe, questa mastodontica raffigurazione umoristica della società americana, o almeno di alcuni non marginali aspetti di essa, si inserisce pienamente in una continuità di discorso.

La vicenda prende le mosse dalla morte d'un gangster che, finito fuori strada durante un inseguimento furibondo della polizia, confida ad alcuni automobilisti che ne raccolgono l'ultimo respiro d'aver nascosto un grosso bottino in un parco d'una certa cittadina. Il film racconta le otto ore che queste poche persone, di diversa educazione e condizione, passano prima di metter le mani sul tesoro; di come nessuna si ponga il problema morale di non rubare e pensi di informare la polizia; di come, ancora, malgrado una sorta di « gentlemen's agreement », ciascuno cerchi di « far fuori » l'altro e di impossessarsi da sé dell'intero bottino; ed infine di come un capitano di polizia, che ne segue non visto tutte le mosse, una volta scoperto il denaro, se ne impossessi lui, filandosela verso il confine. Come in tutte le analoghe vicende, da *The Asphalt*

Jungle (Giungla d'asfalto) in poi, « il delitto non paga », e il denaro, per un accidente, pioverà letteralmente su una piazza cittadina dov'è radunata una folta folla.

Kramer ha modo di colpire satiricamente la corsa al successo facile, al benessere comunque, di certo uomo medio americano, e con implacabile ironia, servendosi di personaggi psicologicamente fra loro molto differenti, ricostruisce l'itinerario morale di ciascuno verso la disonestà appena si presenti l'occasione. Il colpo più feroce e « cattivo » è dato proprio dalla scelta inaspettata del capitano di polizia, che blocca i neo-delinquenti solo per diventare delinquente a sua volta. E non a caso ha scelto per la parte il vecchio Spencer Tracy, emblema come pochi altri del « galantuomismo » del cinema americano. Né mancano altre freccie ben scoccate, come quelle contro il matriarcato e il mammismo, altro fenomeno della civiltà di massa, almeno urbana, degli Stati Uniti: si veda il personaggio della suocera, impersonata, con gran starnazzare vocale e visivo, da quella « regina » del teatro musicale americano che è Ethel Merman.

Se questi sono i temi, il regista s'è servito del Cinerama (il nuovo Cinerama a schermo unico) per sviluppare una nuova forma di film comico. In effetti, noi abbiamo sempre associato nella nostra mente il comico a Sennett e a Chaplin: schermo piccolo, durata breve, ambienti elementari. Kramer ci ha offerto invece schermo enorme, durata di oltre tre ore, ambienti i più vari e vasti. Ha salvato però una caratteristica, mutuata dalla più pura formula sennettiana, il ritmo frenetico, per lo più affidato ad inseguimenti vertiginosi. Così, l'ampiezza schermica e la profondità di campo quasi tridimensionale, uniti all'uso non infrequente della ripresa soggettiva, hanno rinnovato gli elementi della « poursuite » di vecchia memoria, creando, assieme agli effetti sonori (il rumore dei motori e lo stridio delle frenate in curva), un nuovo tipo di farsa fragorosa, grandiosa e, quel che conta, divertente. La sceneggiatura è piena di « gags », fra cui ricorderemo almeno quella, che può ricordare certe distruzioni operate da Laurel e Hardy, della distruzione che Otto Meyer (Phil Silvers, ritornato al cinema in gran forma, con un suo personale umorismo cinico) fa d'una stazione di servizio. La prestazione della moltitudine di attori è sempre ottima (non si capisce perché a Buster Keaton sia stata riservata un'apparizione così insignificante). Il film, in sostanza, pur non iscrivendosi fra i classici, segna una tappa nel rinnovamento del film comico e difatti sta incontrando un eccezionale successo di pubblico. È un fatto, tuttavia, che se ne esce divertiti e allo stesso tempo un po' delusi. Forse è che la seconda parte è più fiacca della prima, quasi si cercasse di raggiungere a tutti i costi un dato metraggio. Ma forse è perché Kramer, malgrado tutto, non ha talento comico. Il suo è un film, come del resto tutti gli altri suoi, più « di testa » che di ispirazione. Egli è abbastanza intelligente da aver trovato una formula interessante, s'è servito d'una sceneggiatura piena di trovate, ha scritturato una fila di attori di sicura bravura: tutto questo gli ha assicurato la capacità di divertire e di creare il successo. Ma, al di fuori delle sequenze di inseguimento, che sono straordinarie, gli manca quello « scatto » che accede la materia e la rende incandescente, e in molti punti si avverte che se quella stessa trovata (si veda la macchina di Silvers che affonda nel fiume o l'aereo che perde i pezzi) fosse

stata « cucinata » da un regista che possiede talento comico — un Leo McCarey o un Tashlin — sarebbe divenuta da discreta, straordinaria. Il che prova che la regia, checché ne pensino troppi uomini di cinema americani, anche di sicura intelligenza come è Kramer, richiede ispirazione, cioè capacità di essere personalissimi autori.

ERNESTO G. LAURA

The Terror

(*La vergine di cera*)

R.: Roger Corman - *s.* e *sc.*: Leo Gordon e Jack Hill - *f.* (Vitascope, Pathécolor): John Nickolaus - *scg.*: Daniel Haller - *m.*: Ronald Stein - *mo.*: Stuart O'Brien - *int.*: Boris Karloff (Barone von Leppe), Jack Nicholson (André Duvalier), Sandra Knight (Helene), Richard Miller (Stefan), Dorothy Neumann (la strega), Jonathan Haze (Gustaf) - *p.*: Roger Corman (*p.a.*: Francis Coppola) per la Filmgroup -*o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Fida Cinematografica (regionale).

Innanzi tutto una premessa: il « tratto da un romanzo di Edgar Allan Poe » che figura sui manifesti e in genere su tutto il materiale pubblicitario, ma non nei titoli di testa, è una invenzione dei distributori, per sfruttare il successo delle ormai numerose versioni poeiane del regista. Ancor più menzognero è stato durante l'estate il lancio di *Dementia* (Il terrore della tredicesima ora) di Francis Coppola, i cui manifesti « inventavano » egualmente la derivazione da Poe, rendevano illeggibile grazie ad un corpo piccolissimo il nome del regista e mettevano a caratteri di scatola la firma di Roger Corman, che del film s'era limitato a fare il produttore esecutivo. Si parla molto di crisi del cinema, ma anche una certa correttezza nei confronti dello spettatore non guasterebbe.

L'origine di *The Terror* è abbastanza curiosa e l'ha riferita lo stesso Corman in una intervista a « Positif » (1). Avendo prodotto il citato *Dementia,* col quale aveva promosso alla regia il proprio tecnico del suono Coppola, non poteva venderlo per i circuiti a doppio programma senza un altro film. Così dovette in fretta e furia girarne uno. Su una sceneggiatura di Leo Gordon che aveva in mano ed utilizzando scenografie preesistenti (il castello di *The Raven,* I maghi del terrore, e il sotterraneo della tortura di *The Pit and the Pendulum,* Il pozzo e il pendolo), « offrii », racconta, « a Boris Karloff una somma molto forte perché girasse tutto il film in due giorni ... Mi restava appena un breve « week-end » per realizzare gli esterni ... ed in un giorno supplementare di lavoro aggiunsi un colpo di scena finale ». In sei giorni, dunque, il regista ha girato un film a colori, in costume, con trucchi. Il risultato, come ammette egli stesso, è corretto ma nettamente al di sotto delle sue versioni poeiane, di ben altra cura e suggestione; certi passaggi sono senz'altro ridicoli, l'ossatura narrativa gracilissima. Sono questi i rischi d'un regista che, di film in film, come altra volta ho rilevato, ha mostrato di possedere ottime qualità direttoriali (in senso americano, cioè non di autore), una particolare sensibilità per il colore, neppur qui smentita, una sicura mano nell'impostare la recitazione (si veda come ha saputo togliere a Karloff, sia qui che in *The Raven* e, presumo, in *Comedy of Terrors,* non ancora giunto da noi, quella patina di convenzionalità che un medesimo « cliché » ripetuto per anni gli aveva lasciato addosso). È un regista

che con *The Intruder* s'è mostrato anche incline a temi di viva attualità contemporanea. Ma Corman, ad evitare di ripiombare nell'anonimato di cinque, sei anni fa, deve guardarsi dal girare purchessia, un film fatto con cura ed uno no, uno in cui crede e dieci per il mercato, a rischio di scadere anche nelle sue stesse qualità di mestiere.

Con tutto ciò — e fatte le consuete riserve per un genere « horror » non reinventato per una esigenza autentica, che so, di angoscia esistenziale, ma in base ad un gusto decadentistico soprattutto di marca figurativa — *The Terror,* ambientato all'epoca napoleonica, in un solitario castello sulla riva del mare pieno di memorie ed abitato da una bambola di cera che per virtù magica assume le sembianze viventi d'una donna morta, ha nella prima parte un suo innegabile fascino arcano: si veda la apparizione del fantasma sul bordo dell'acqua ed il suo scomparire, con la « novità » per il genere d'un sortilegio tolto alle penombre della tradizione e circondato dalla piena luce solare e pure in pari misura suggestivo; o si veda l'errare del giovane ufficiale per quel bosco che sembra promettere mille incantesimi solo con la sua evidenza fisica, resa con un colore singolarmente espressivo. Film come questo, nei loro limiti precisi, mettono in rilievo, malgrado tutto, quanto amore al mestiere, anche in opere affrettate, e quanta solida conoscenza del mezzo cinematografico, abbiano gli « artigiani » d'oltre Oceano, mentre da noi ancora troppo spesso un vivo impegno morale, una vigile coscienza civile, un vissuto impegno per i problemi dell'uomo — che là sovente mancano — vengono vanificati da un mestiere imperfetto, non in grado quindi di sorreggere l'ispirazione e consentire il pieno risultato d'arte. Anche un po' di artigianato senza impegni, ma come premessa a questi, servirebbe ad arricchire il cinema nostrano.

ERNESTO G. LAURA

Marnie

(*Marnie*)

R.: Alfred Hitchcock - *s.*: dal romanzo di Winston Grahm - *sc.*: Jay Presson Allen - *f.* (Technicolor): Robert Burks - *scg.*: Robert Boyle - *m.*: Bernard Herrmann - *mo.*: George Tomasini - *int.*: « Tippi » Hedren (Marnie), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lil Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (Bernice Edgar), Bob Sweeney (il cugino Bob), Alan Napier (il signor Rutland), S. John Launer (Sam Ward), Mariette Hartley (Susan Claborn), Bruce Dern (il marinaio), Henry Beckman (primo poliziotto), Edith Evanson (Rita), Meg Wyllie (signora Turpin) - *p.*: Alfred Hitchcock per Geoffrey Stanley Inc. - Universal-International - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Universal-International.

In *Marnie* (1964) Alfred Hitchcock usa il terrore di striscio, dopo i colpi di grancassa di *Psycho* (1960) e *The Birds* (Gli uccelli, 1962). Un giallo conviviale, bonario, da delitto parlato e non compiuto; delitto che appartiene soltanto all'antefatto del film e ci viene ricostruito in sfumato durante il *flashback* finale. È lo Hitchcock terzo tempo in tutta la sua adagiata sornioneria.

Il primo tempo è ormai leggenda, si può ben dire. Lo Hitchcock inglese trapela ancora da qualche cineteca, ma il più lo abbiamo dimenticato e in Italia, oltre tutto, alcuni saggi di quell'importante periodo non sono mai arrivati. Ne sappiamo però abbastanza per affermare che allora l'abilità del

regista andava ben oltre il castello di carte, la macchina dello spavento correva su binari lucidissimi e uomini e luoghi assumevano una essenza davvero angosciosa sotto le sue mani. Poi — secondo tempo — Hitchcock va in America e colloca quasi subito il suo gioco sotto una campana di vetro, trasformando anche l'ambiguità del suo umorismo con un tocco di discorsiva comicità: si ritrae cioè dal meccanismo che ha creato e lascia che lo spettatore ne smonti allegramente i congegni. Sono cronometri di brividi i miei film, ma disintegriamoli insieme e non succederà nulla di speciale. Questo aereo cinismo ha portato di nuovo il signor Hitchcock due o tre volte vicino al capolavoro: in *Suspicion* (Sospetto, 1941) e nell'ammirevole *Foreign Correspondent* (Il prigioniero di Amsterdam, 1940), film che abbiamo particolarmente caro, dove il piacere dell'equilibrio difficile fra stravaganza, impassibilità, risentimento, insolenza non lasciava inerte neppure un minuto della narrazione.

Anche il tempo di *Foreign Correspondent* è del tutto superato. Ora Hitchcock si dà ai film mondani e decorativi, il *suspense* è supervisionato da un *designer* alla moda e studiato, si direbbe, sulle riviste di gran turismo. Film che aprono a turno le Mostre di Venezia e di Cannes. Il Technicolor, talvolta squillante e tutto hollywoodiano come in *North by Northwest* (Intrigo internazionale, 1959) cerca un suo mezzotono che diventi inconfondibile come una marca pregiata, e lo ottiene ad esempio in *The Birds* e nello stesso *Marnie* (direttore della fotografia Robert Burks): è una grana efficiente e molto particolare, un colore da America bostoniana, o da Vermont o da Massachussetts, le zone tra verde e marrone in cui aria, case e laghi sembrano volentieri inglesi. Ma Burks era riuscito a tingere della medesima atmosfera anche la baia di San Francisco in *Vertigo* (La donna che visse due volte, 1958): un'atmosfera affascinante per un film appena mediocre. *Vertigo* è notoriamente considerato dalla critica francese un'opera capitale: i *Cahiers du Cinéma* hanno scoperto in esso ben quindici film tutti stupendi, non escluso « un documentario sull'architettura barocca a San Francisco ». È proprio il momento in cui noi cominciamo a notare la stanchezza di Hitchcock nel portare a compimento anche il suo unico e già abile tema fondamentale, che per riassumere potremmo chiamare del nascondino tra guardia e ladro con la guardia che a un dato momento si trasforma in ladro e il ladro che per salvarsi deve vestire a sua volta i panni della guardia: le classiche simbiosi della pantomima inglese, in seguito alle quali, come ha scritto Chesterton, « in senso evoluzionario, da noi persino le scimmie si trasformano così rapidamente in poliziotti che non riusciamo neppure a coglierne la sfumatura, e il poliziotto è l'eventuale ladro di domani a patto che le zitelle di Clapham Common nascano, domani, come poliziotti ». Ci sembra questo il segreto di quasi tutto Hitchcock, che infatti vediamo volentieri metà zitella e metà poliziotto. Ed è anche la trafila di *Marnie* nei suoi tratti principali: una zitella che fa la ladra per essere la guardia di sua madre, e un uomo che s'improvvisa poliziotto per guarirla insieme da cleptomania e zitellaggio, e nel farlo scopre che sotto la ladra c'è l'assassina. La pantomima ha qualche balenio divertente, s'intende: ma Hitchcock ci pare qui più affaticato che altrove a canalizzare il *suspense* con preoccupazioni salottiere e tatticistiche. L'alchimia va a scapito della genialità.

Non è difficile per esempio constatare che *Marnie* ricade in due dei difetti che caratterizzavano in maniera appariscente sia *Psycho* che *The Birds,* film a prima vista molto differenti da questo. Tutt'e tre sono inceppati all'inizio, tardano a creare un clima e a definire la protagonista. Inoltre come in *Psycho,* anche in *Marnie* il finale non è narrativamente e emozionalmente liberatorio, ma abbisogna di spiegazioni verbali piuttosto prolungate, poco meno di una « lezione » abbinata alla vicenda (lo psichiatra di *Psycho,* qui la prolissa rievocazione della madre di Marnie, che impoverisce il *suspense* e costringe a odiose frange melodrammatiche). Sono — in un regista del terrore — inconvenienti gravi, che Hitchcock certamente aveva saputo scansare per molti anni. *Marnie* tenta di evitarli ricorrendo qua e là ai pezzi di bravura, sostenuti sempre dall'astuto colore: ma non si rianima che per brevi momenti. L'incubo durante la caccia alla volpe è troppo modesto e prevedibilissimo. Lo stesso dicasi per il tentato suicidio a bordo del transatlantico. Al finale abbiamo già accennato. Rimane un brano effettivamente firmato, quello del furto nella cassaforte dell'Ufficio. È il momento più bello del film, con una cura studiatissima dei tempi dell'azione, un paio di trovate da giocoliere, e l'attenzione maliziosa di rendere complici gli spettatori dei dettagli dell'episodio *prima* che si manifestino alla protagonista dell'episodio stesso. Tuttavia, elogiare Hitchcock nel limite della singola sequenza sa alquanto di rimprovero per un regista che aveva tanto spesso basato il suo prestigio proprio sulla capacità di sorreggere un film senza smagliarlo mai e legando fatto a fatto con leggerissima mano fino a una conclusione che arrivava sempre al momento giusto, se non addirittura prima che il pubblico la desiderasse.

Sistemandolo con tutte queste riserve nella grossa filmografia del suo autore, è lecito però trovare in *Marnie* anche un contrassegno più singolare. È per quanto ricordiamo il primo film di Hitchcock che renda omaggio e praticamente si arrenda alla psicanalisi, senza mezzi termini. Si tratta beninteso della psicanalisi volgarizzata del cinema commerciale, e Sean Connery si addentra tra i suoi simboli intricati con la grinta dell'agente 007 in caccia del diabolico Dottor No: ma resta il fatto che anche questa faccia esterna era servita finora a Hitchcock solo per saltuari riferimenti, se non come nel caso di *Spellbound* (Io ti salverò, 1945) per lo sberleffo parodistico. Qui in *Marnie* la protagonista prende in giro le teorie di Freud cui il malcapitato marito ricorre per venirle in aiuto, proprio perché ne teme il veritiero responso; e capitola già di fronte alla prova delle domande ad « associazione libera », che della cura psicanalitica sono l'applicazione più grezza ed elementare. Freud inoltre chiarisce il comportamento di Marnie a ogni passo, ad apertura di pagina addirittura, sia nelle anomalie più evidenti della ragazza — la cleptomania, la paura dei temporali, la fobia del rosso, l'odio per il contatto del maschio — che in quelle più sottili, che il film trascura per *pruderie* o come meno importanti ai fini complessivi della storia: la passione per i cavalli (« se vuoi mordere qualcuno, mordi me » dice Marnie la frigida al suo animale) oppure il senso di autonomia professionale, istillatole dal tardivo puritanesimo della madre (« noi non sappiamo che farcene degli uomini »).

Da quando Hitchcock, capovolgendo un'annosa abitudine, ha messo dei per-

sonaggi femminili al centro del suo cinema (il che risale praticamente a *Vertigo*: anche la Ingrid Bergman dei film tra il '40 e il '50 non fungeva che da *partner*) s'insinua sempre più insistente nelle vicende un interesse erotico nuovo, mascherato ma non tanto, che fa parte probabilmente delle sue malizie di rincalzo degli ultimi tempi. Hitchcock ama lasciar credere di sapere fare solo il « suo » cinema, senza la minima curiosità di alzare i coperchi nelle cucine altrui. Ma non è del tutto vero. Vede delle ricette in voga quanto gli basta per ritoccare, sia pure fuggevolmente, i lavori propri secondo le voci e i temi del momento. Anche le variazioni fondamentali della sua carriera, i tre tempi di cui parlavamo prima, sono un fatto di moda più che d'intimi convincimenti. Esiste lo Hitchcock con allusione realistica come quello con allusione fantascientifica; ciò che non muta è la magistrale ambiguità di fondo, per cui è anche possibile negare che le allusioni ci siano sul serio. Nel '58 a Parigi uscendo dalla proiezione di *Les amants* (id.) Hitchcock dichiarò con disarmante candore di non averci capito nulla; ma i simboli erotici non mancavano davvero nel film che stava girando allora, *North by Northwest,* e il binomio nudo-delitto fu impiegato senza reticenze in *Psycho*, e *Marnie* possiede la sua brava sequenza piccante. Solitamente la manovra del regista è quella di far scattare la trappola del sesso come primo passo verso il discorso sul matriarcato. Succede in *Vertigo,* come in *Psycho* (dove l'autorità materna sopravvive oltre la morte nella follia criminale del figlio maschio) e persino in *The Birds*: si legge sarcasticamente fra le righe del duello Rod Taylor-uccelli che anche uscendone vincitore l'uomo è ormai invischiato in un'altra pericolosa asfissiante uccelliera di donne (la Hedren, Jessica Tandy, il ricordo della defunta Suzanne Pleshette). Sean Connery alla chiusa di *Marnie,* con la cognata pruriginosa, la moglie convalescente dei suoi terrori e la suocera dalla doppia vita, ha un avvenire altrettanto scuro dinanzi a sé.

Che a Hitchcock prema portare a fondo, o comunque a una posizione definita, questa più recente parte « scabrosa » del suo repertorio, è incerto. Fa parte delle ambiguità dettategli in gran parte dalla moda cinematografica imperante. Intanto il regista si diverte a trarne una piccola galleria di eroine bionde: le interpreti dei suoi film possono essere sorelle o almeno cugine nel volto e nel tipo. Predilige le non giovanissime, donne dall'eros difficile o segreto, un che di duro nei lineamenti, un *sex-appeal* da scoprire indizio su indizio come in un'inchiesta di polizia: Eva Marie Saint, Kim Novak, Vera Miles. Per *Marnie* aveva chiesto il rientro di Grace Kelly, ma ha dovuto accontentarsi di « Tippi » Hedren. Che della piccola schiera è probabilmente l'elemento più debole e meno disinvolto.

TINO RANIERI

Zulu

(*Zulù*)

R.: Cy Endfield - *r. seconda unità*: Bob Porter - *s.*: John Prebble - *sc.*: John Prebble e Cy Endfield - *f.* (Technirama, Technicolor): Stephen Dade - *scg.*: Ernest Acher - *m.*: John Barry - *mo.*: John Jympson - *int.*: Stanley Baker (ten. John Chard), Jack Hawkins (rev. Otto Witt), Ulla Jacobsson (Margherita Witt), James Booth (Henry Hook), Hichael Caine (ten. Gonville Bromhead), Nigel Green (sergente Bourn), Ivor Emmanuel (Owen),

Paul Daneman (sergente Maxfield), Glynn Edwards (caporale Allen), Neil McCarthy (Thomas), David Kernan (Hitch), Gary Bond (Cole), Peter Gill (Williams), Tom Gerrard (caporale dei lancieri), Patrick Magee (chirurgo Reynolds), Richard Davies (Jones), Dafydd Havard (artigliere Howarth), Denys Graham (Jones 716), Dickie Owen (caporale Schiess), Larry Taylor (Hughes), Joe Powell (sergente Windridge), John Sullivan (Stephenson), Harvey Hall (il malato), Gert Van Den Bergh (Adendorf), Dennis Folbigge (commissario Dalton), Kerry Jordan (cuoco della compagnia), Ronald Hill (trombettiere), Chief Buthelezi (Cetewayo), Daniel Tshabalala (Jacob), Ephraim Mbhele (« Red Garters »), Simon Sabela (il primo danzatore) - *p.*: Stanley Baker e Cy Endfield (*p. ass.*: Basil Keys) per la Diamond Films - *o.*: Gran Bretagna, 1963 - *d.*: Paramount.

Ignoriamo le vere ragioni che hanno indetto il regista Cy Endfield e l'attore Stanley Baker a farsi produttori di *Zulù,* annunciandolo pomposamente ai distributori internazionali come « a fine, uncompromising, honest film », attributi che non sbagliano mai e fanno parte della normale pubblicità. Si tratta, per gli inglesi, di un film patriottico come sarebbe uno su Alamo per gli americani o uno sulle Termopili per la Grecia, giacché la difesa di Rorke's Drift nel Natal — un centinaio di soldati di Sua Maestà Britannica contro quattromila guerrieri zulù del re Cetewayo, e la vittoria dei pochi sui molti — si trova nei testi di storia e negli annali dell'esercito, con undici Victoria Cross assegnate ai superstiti « per atti di particolare valore e estremo coraggio ». Si tratta anche di un film d'avventure, quasi di un *western* spostato al continente africano, per quel lavoro di reciproco assorbimento di gusti, attitudini, tradizioni cinematografiche oggi facilitato dalla gran quantità di co-produzioni intercontinentali. Si tratta ancora di un preteso « colosso »; del tipo che fa gioco soprattutto sul numero delle comparse e sull'attrattiva esotica. Tutti questi propositi li leggiamo senza dubbio frammischiati in *Zulu,* film militare che sogna così, probabilmente, di commemorare in un unico monumento la stampella di Toti, Jim Bowie, Lord Kitchener e Rhodes of Africa, col ritmo delle *Barracks Ballades* di Kipling e un po' di John Ford, che non guasta mai, nella ricostruzione dei sergenti di ferro. Sangue e sudore, ma non tanto, perché può essere uno di quei film che poi vengono scelti per la Royal Performance, cioè per la serata cui interviene la regina Elisabetta. E in vista di ciò, la voce « classica » di Richard Burton legge (nella colonna sonora originale) le motivazioni delle singole medaglie di Rorke's Drift all'inizio del film.

Oggi come oggi uno spettacolo così impiantato (e guardato secondo le premesse di cui sopra) ci pare profondamente sbagliato e irrazionale. Sarà forse ancora possibile accettarlo in una dimensione da film per ragazzi, fortemente pittoricizzata e chiassosa, un Jules Verne più violento, fraternizzante con le tavole di Beltrame sulla *Domenica del Corriere,* i soldatini di piombo di Norimberga e Victor Milner, fotografo di Cecil De Mille; come succedeva ad esempio per *55 Days in Peking* (55 giorni a Pechino) di Nicholas Ray. Sotto questo profilo il rosso delle uniformi dei difensori di Rorke's Drift reclama indubbiamente un suo fascino bene individuabile, una funzione espressiva che nessun altro elemento del film possiede. Diventa addirittura il vero protagonista della battaglia. Le giubbe rosse che lentamente, da un assalto all'altro del nemico, perdono la loro brillantezza, si velano sempre più di fumo sabbia e polvere, impallidiscono ritraendosi da un bastione all'altro, o

gareggiano con le fiamme dell'incendio, donano la sola emozione visiva di un film che si fa in quattro per galvanizzare e torchiare lo spettatore, non risparmiandogli il *suspense* della corsa dei guerrieri zulù, né (abbiamo già parlato di *western*) la carica dei bufali inferociti.

Questo sul piano del puro diletto e del cinema per ragazzi: i ragazzi del resto sono gli spettatori che oggi vanno decretando a *Zulu*, almeno in Italia, il successo maggiore. Ma se accusiamo il film d'irrazionalità è perché lo troviamo sotto ogni aspetto intempestivo e antistorico. Della battaglia di Rorke's Drift, Endfield e Baker non sanno restituirci che un banale conflitto di competenze gerarchiche tra i due ufficiali che presiedevano alla difesa, appianato d'altronde al momento dell'azione e trasformato in cordiale cameratismo dopo. Nulla però apprendiamo degli interessi più grossi che si nascondevano sotto la spedizione di Lord Chelmsford nello Zululand e che avevano come obiettivo principale il controllo delle comunità boere, in vista della guerra che sarebbe scoppiata (siamo nel 1879) vent'anni più tardi. Come non sappiamo dei rapporti amichevoli instauratisi a quel tempo fra il re Cetewayo e i religiosi europei del territorio, i quali ne sostenevano la politica presso i rappresentanti britannici; lo stesso vescovo inglese di Natal, John William Colenso, ne difese ripetutamente le ragioni sia contro i suoi compatrioti che contro i Boeri. E analogo atteggiamento avevano adottato i missionari olandesi e scandinavi, assai numerosi in quella regione. Il film sorvola su tali controversie, riassumendole in una balorda coppia di personaggi: un pastore nordico e la figlia, quanto mai disambientati e inetti, lui alcoolizzato, lei rimbecillita dalla paura dei negri cattivi (non che i soldati inglesi malati, cui dedica le sue cure, si comportino da gentiluomini). I due sono fatti sgombrare al più presto dopo il primo attacco alla missione, e tagliano la corda di buon grado. Il film pertanto li perde prima di averli sia pur sommariamente chiariti: non fosse altro per questo, essi (l'attore Jack Hawkins e l'attrice svedese Ulla Jacobsson) rimangono le figure meno ovvie del quadro.

In tempi di nuova Africa, l'epica colonialista di *Zulu* non può non dare fastidio. Sono ormai parecchi i film che si sono accostati a quel mondo lasciando da parte le zagaglie e i denti d'elefante. Ma anche volendo far ritorno alle imprese ottocentesche e all'era dei pionieri, la ricostruzione ha ormai il dovere di attestarsi su posizioni storicistiche e critiche, soppesando meglio le ragioni delle due parti: più che mai quando l'argomento implica valutazioni d'ordine politico. Abbiamo avuto occasione di leggere tempo addietro la sceneggiatura, molto ampia e minuziosa, di un film italiano più volte annunciato e sempre differito, da realizzarsi in Africa: *Il paradiso all'ombra delle spade* (uno dei registi candidati era Francesco Maselli) sulla penetrazione italiana in Abissinia nel 1895-96 e sulle tragiche battaglie di Makallè, Amba Alagi e Adua. Anche quel copione ambiva alle dimensioni del colosso, e nello svolgimento non mancavano momenti di epidermica ed eccessiva concitazione: ma la visione generale della situazione storico-militare su entrambi i fronti, l'italiano e l'abissino, era sempre tenuta presente con puntiglio: e il razzismo dei colonnelli piemontesi veniva continuamente confrontato con quello dei vecchi *ras*; e l'impreparazione militare da un lato gareggiava con il fanatismo militare dall'altro; e i caduti

delle due bandiere si scoprivano legati per invisibile filo a responsabili lontani, che potevano essere alte personalità di casa Savoia o armatori con interessi sul Mar Rosso o importatori anglosassoni o mercanti d'armi del Centro Europa. Era insomma una sceneggiatura aggiornata, istruttiva e non reticente, dalla quale un film come *Zulu* avrebbe molto da imparare. È un fatto incontestabile che il cinema, tanto esperto nel raccontare battaglie, non è ancora sufficientemente perfezionato e maturo per raccontare una guerra (si parla di film a soggetto, naturalmente). La materia, in apparenza sviscerantissima, resta in massima parte da sfruttare e riproporre.

Stanley Baker — che con il regista Endfield ha già lavorato in diversi film — è un attore che ha avuto la fortuna di piacere a qualche cineasta in fama d'intellettualità, come Robert Aldrich, Robert Parrish e Joseph Losey. Ciò gli ha fatto avvicinare buone compagnie e gli ha concesso di prendere parte ad alcune pellicole di prestigio. Ma sottraendosi a una guida illuminata Baker mostra di avere appreso in quei momenti di grazia solamente snobismo e presunzione. Ritornato al solito livello di inespressività, si lascia sopravvanzare con facilità da almeno due sconosciuti attori di *Zulu,* James Booth (il soldato Hookie) e Michael Caine (il tenente Broomhead). Per suo conto, gioca al condottiero come se il suo film preferito fosse ancora *L'assedio dell'Alcazar.*

TINO RANIERI

A Hard Day's Night

(*Tutti per uno*)

R.: Richard Lester - *s.* e *sc.*: Alun Owen - *f.*: Gilbert Taylor - *scg.*: Ray Simms - *direzione m.*: George Martin - *canzoni*: John Lennon e Paul McCartney - *mo.*: John Jympson - *int.*: the Beatles [John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr] (se stessi), Wilfrid Brambell (il nonno), Norman Rossington (Norm), John Junkin (Shake), Victor Spinetti (regista della televisione), Kenneth Haigh (l'annunciatore), Anna Quayle (Millie), Deryck Guyler (sergente di polizia), Richard Vernon (il viaggiatore pomposo), Michael Trubshawe (direttore del club) - *p.*: Walter Shenson (*p. ass.*: Denis O'Dell) per la Proscenium Film - *o.*: Gran Bretagna, 1964 - *d.*: Dear-United Artists.

La riduzione italiana ha dato al film dei Beatles un titolo arieggiante il motto dei quattro moschettieri dumasiani. Possiamo sostenere il gioco suggerendo che nel gruppo George prosegue il cupo Athos, John l'estroverso e pacioso Porthos, Paul il vagheggiante Aramis e Ringo, vagamente autonomo rispetto agli altri tre, l'imprudente sfrontato e avventuroso D'Artagnan. Chitarra principale, armonica, tenorino guida e batteria: tutti per uno uno per tutti, e il Richelieu da sconfiggere è la generazione precedente, disgustata da tanto baccano.

Lasciando Dumas rimane il fatto che nel film *A Hard Day's Night* (1964) abbiamo voluto per prima cosa differenziare i quattro personaggi, o meglio vedere se il cinema — rompendo le loro canzoni — fosse riuscito a rompere anche la crosta compatta del fenomeno Beatles, restituendo a ciascuno d'essi un volto riconoscibile, attitudini particolari, virtù e difetti diversi, al limite una personalità, insomma. Forse dopo, addizionando le risultanti, avremmo avuto più chiari i motivi di un successo che — pur dando i primi segni di declino, come avvertono le cifre di gradimento TV e i libri cassa delle case discografiche — coinvolge tuttora il mondo della musica leggera, i pro-

blemi del divismo, il divertimento di massa e la ricerca sociologica.

Il film di Richard Lester risponde in piccola parte a questi interrogativi. Certo fornisce, sulla misura dei novanta minuti di proiezione, quattro ritratti che sono un po' più esaurienti di un *identitkit*. Alla fine della storia ci sono abbastanza evidenti — ad esempio — il potere di compenetrabilità reciproca, la scaltra ripartizione del lavoro, la funzionalità di uno spettacolo Beatles; sempre tipicamente inglese, e molto meno rivoluzionario di quanto il fanatismo degli spettatori lasci credere. Durante le *sessions* che vediamo sullo schermo, il nome più invocato e acclamato è quello di John: anche le giovanissime spettatrici hanno operato una scelta. John appare senza dubbio, dei quattro, l'elemento più dimostrativo, quello che ha contribuito meglio alla nascita del mito: ed è infatti il capo spirituale del complesso, the *Beatle Chief* come lo chiamano in patria. Grosso e vivace, ma senza malignità, assomiglia a Peter Sellers in una delle sue infinite trasformazioni. Ne possiede la simulata infingardaggine, il piacere della stravaganza offerta a piccole dosi, il brio coperto e i tic nell'abbigliamento: è l'unico del quartetto a portare in capo un esecrabile berretto di cuoio che su di lui assume la solennità di quelli non meno brutti degli *yeomen* della Torre di Londra e dei bellimbusti della Restaurazione.

Se John ricorda Sellers, Paul fa il possibile per copiare Elvis Presley, e con la faccetta pulita e la preminenza vocale qualche volta ci riesce. Ma tra qualche anno, appena appena più bolso, diverrà il sosia di un caratterista cineteatrale molto noto in Inghilterra, David Tomlinson (il maturo libertino di *Tom Jones*). Quanto a George, l'abbiamo detto, è sinistro. Boris Karloff — anche lui inglese come tutti sanno — a vent'anni doveva avere una faccia come la sua.

Ringo il batterista (Richard è il vero nome) si fa seguire con un certo interesse. È a nostro parere il più personale dei quattro e recitativamente il più percettivo: il regista Lester e lo sceneggiatore Alun Owen debbono essere della stessa opinione perché è a lui che hanno dedicato proporzionalmente le maggiori cure. A Ringo tocca tutta una sequenza da solo, il vagabondaggio per la città, che non è da buttar via e sa coordinare disinvoltamente un buon numero di *gags*. L'indipendenza espressiva e artistica, vogliamo dire, che si nota in palcoscenico fra Ringo e gli altri tre è utilizzata anche come argomento nel canovaccio del film; del resto Ringo fa personaggio con maggiore disinvoltura, anche quando non suona, o soprattutto quando non suona. È nell'atteggiamento abituale e nella carica attiva l'unico « arrabbiato » che riconosciamo fra i Beatles. La pubblicità sottolinea la sua rassomiglianza con Harpo Marx, per alcuni tratti somatici, ma la accetteremmo invece per quel che di malizia segretamente distruttiva, pronta a ogni sorpresa micidiale, che si leggeva tra i lineamenti del vecchio comico scomparso. O, per fare un altro esempio, Belmondo: la stanchezza studiata come una botta segreta, la slogata millanteria. I Beatles non possono essere certo l'emblema degli *angries* britannici, appartengono per intero all'ingranaggio dello spettacolo commerciale, il loro anticonformismo è voluto dai fans, e i fans hanno sempre ragione: ma se uno dei quattro si può immaginare immerso nell'autentica frenesia dei *leather boys* in battaglia sulla spiaggia di Margate, quello è Ringo Starr. In altre parole, c'è tra i Beatles almeno un elemento

che può diventare domani un attore, quando musicalmente il quartetto avrà finito la sua stagione.

A questo proposito *A Hard Day's Night* azzarda qualche osservazione, velata beninteso perché il film è un omaggio divistico, ma tuttavia avvertibile. Ad esempio — stando a quel che mostra — la folla per i Beatles parte *esclusivamente* da un pubblico di ragazzine sotto i venti: non una maggiorenne, non un ammiratore di sesso maschile si vedono nel corso della storia. Per contro non mancano gli adulti agnostici e gli anziani spregiosi (l'uomo in treno, il *policeman* ecc.), anch'essi voci della pubblica opinione. Il soggetto inventa inoltre, ed è il vero filo conduttore del film, un vecchio irragionevole e gaudente — nella finzione il nonno di Paul — che segue il quartetto come una specie di anima dannata, ora insultandolo ora corteggiandolo, provocando innumerevoli guai, e funzionando da coscienza critica: perché l'incrollabile vegliardo (Wilfrid Brambell, che ha le fattezze del Joyce degli ultimi anni) si concede ancora tutti i vizi possibili, i « buoni vecchi vizi »: donne dadi denaro e alcoolici, e li addita ai quattro giovani mostri sacri come il vero modo di sbagliare nella vita: non, sottintende, con la meschina frivolità di una chitarra e la schiavistica disciplina delle tournées teatrali, ma — se irregolari si vuol essere — con maggiore ribalderia e immaginazione, da uomini. L'accusa di pederastia ai Beatles non è implicita, stavolta, ma espressa dal polemico personaggio a chiare lettere in una battuta del film. Anche qui, si può ritenere che il « Nonno di Paul » si faccia portavoce di molti spettatori britannici. L'allusione ritorna poi in altre situazioni e figure.

Quanto detto darebbe l'impressione di un film che tira le sue stoccate mirando al fondo delle cose. Ma non è così. Ha tecnicamente le carte in regola in quanto il regista Lester, americano di nascita e di provenienza televisiva, adotta un linguaggio agile e mostra di fare dello *shop-talk* con cognizione di causa — ovvero scende più volte nel retrobottega della TV inglese, o con qualche trovata fotografica, o dando vita a qualche saporosa macchietta — ma i Beatles in quanto fenomeno lo interessano poco. *A Hard Day's Night* poteva essere il tipico film-spia, quasi una inchiesta ravvicinata e documentaristica alla maniera del bellissimo *Lonely Boy* canadese di Wolf Koenig e Roman Kroitor sul lavoro frenetico, la stanchezza sconquassata e il pubblico delirante di Paul Anka. Questo ultimo aspetto, a vero dire, viene a galla di tanto in tanto, anzi le esibizioni dissennate delle *bobby-soxers* durante le canzoni dei quattro hanno tutta l'aria di essere prese di peso da qualche *reportage* televisivo estraneo al film e molto più genuino. Ma è tutto. Lester ama piuttosto celiare sulla vita di corsa dei Beatles, da un treno a un taxi a un aereo, sempre tallonati dai *managers* e dagli amministratori, sempre alle prese con i cavi della TV e i contrattempi dell'ultimo minuto. E per rendere più allegro il turbine sfrutta molti trucchi banali della macchina da presa, l'accelerazione e il *ralenti,* e non disprezza gli scherzi alla *Hellzapoppin* (Ringo scomparso attraverso il foro di scarico della vasca da bagno). Né mai attendibile, « umano » è il parlato dei Beatles, che respira la battuta scritta e dev'essere comico obbligatoriamente, senza riposo. L'uniformità del dialogo è tale che da sé solo impedirebbe un qualsiasi riconoscimento dei singoli personaggi, tutti si esprimono con la stessa virulenza e lo stesso tono, quattro bocche di un unico mostro. Solo in una

sequenza, ben diretta e ben montata, il profluvio delle barzellette si lascia gustare: la conferenza stampa. Più avanti il ritmo si fa opprimente. Neppure il cinema comico vero e proprio corre mai l'imprudenza di voler vivere solo di battute, specie quando i protagonisti formano un gruppo. Gli stessi Marx, che vantano nei loro film i più strabilianti domanda-risposta s'erano imposti un freno, dando a Harpo la consegna del silenzio e a Chico quella di spalla musicale.

A Hard Day's Night ha incontrato scarso successo, e qui potrebbe cominciare un altro discorso. Perché certi eroi del varietà, della canzone, del video non escono glorificati dallo schermo che al contrario fa loro lo sgambetto anche quando — è il presente caso — la versione cinematografica non è né indecorosa né fuorviante? La stessa sorte dei quattro di Liverpool è toccata via via a Caterina Valente, Domenico Modugno, Mario Riva nel pieno delle sue fortune televisive, e tanti altri. Si potrebbe parlare di giusto riequilibrio, ma è più legittimo temere che non si tratti di un giudizio di gusto. Più forte invece sorge il sospetto che gli idoli dei giovani non attecchiscano al cinema perché i giovani hanno bandito o almeno messo al margine dei loro veicoli d'ammirazione il cinema: e che giovani e meno giovani abbiano assorbito dal mezzo televisivo una nuova « tradizione » di spettacolo, con precise suddivisioni che è ormai scomodo e inutile valicare. In tutti i casi, una constatazione d'inerzia. Il divismo settorizzato, con preferenza per quello che non ti obbliga a uscire di casa, ecco una squallida deviazione della civiltà delle immagini.

TINO RANIERI

Il gaucho

R.: Dino Risi - *s.*: Ettore Scola e Ruggero Maccari - *sc.*: Ettore Scola, Ruggero Maccari, Tullio Pinelli - *f.*: Alfio Contini - *scg.*: Ugo Pericoli - *m.*: Armando Trovajoli - *mo.*: Marcello Malvestiti - *int.*: Vittorio Gassman (Marco Ravicchio), Nino Manfredi (Stefano), Amedeo Nazzari (ing. Marucchelli), Silvana Pampanini (Luciana), Maria Grazia Buccella, Annie Gorassini, Nelli Panizza, Guido Gorgari, Sanchez Calleja, Nora Carpena, Aldo Vianello - *p.*: Mario Cecchi Gori per la Fairfilm (Roma) - Clemente Lococo (Buenos Aires) - *o.*: Italia-Argentina, 1964 - *d.*: Titanus.

Un gruppo di « gente del cinema » va in Argentina per una delle tante manifestazioni che, cercando di contribuire alla « diffusione del film italiano all'estero », e correndo perfino il rischio, a volte, di riuscirci, sono soprattutto ottime occasioni per una gratuita vacanza turistica e mondana. La guida e l'organizzatore della trasvolata che Risi racconta in questo film è Marco Ravicchio, capo dell'ufficio stampa della casa di produzione il quale — e qui cessano senz'altro i riferimenti con la realtà — ha le sue buone ragioni per andarsene volentieri dall'Italia, almeno per un certo periodo. Ruggine con la moglie, difficoltà finanziarie, creditori, lo spingono ad affrontare il viaggio e la vacanza con lo spirito del pioniere, del buon maschio latino — anzi, romanesco — che sente ognora desiderio di evasione e ansia di conquista amorosa e di ricchezza finanziaria. Marco ha ricevuto, tra l'altro, da Stefano, un amico trasferitosi stabilmente in Argentina da molto tempo, l'invito a recarsi laggiù, dove appunto si può fare fortuna con facilità; e a Stefano intende chiedere denaro in prestito. Fanno parte del gruppo uno sceneggiatore di sinistra, un'attricetta amica del produttore, ma fidanzata di un giovanotto che rimane

a Roma, Luciana, una matura attrice ormai fuori moda, ma sempre piacente, e in grado di dare autorità e « prestigio » al gruppo, e un'altra « stellina » bella e oca, le cui risposte, nelle conferenze-stampa, alle ottimistiche domande dei giornalisti che vorrebbero conoscere un'opinione sul ... neorealismo, sono occhiate smarrite e sorrisi sciocchi. Marco passa da un letto all'altro, dalla ex-diva all'una o all'altra delle due stelle, mentre in Argentina l'ingegner Marucchelli, un tipo estroverso e ricchissimo di italiano all'estero, si fa in quattro, nei confronti della comitiva, per offrire un lieto soggiorno, a base di ricchi doni, di pressanti inviti, di profferte amorose all'una o all'altra, di affettuose e robuste manate sulle spalle. Il fortunato emigrato, proprietario di una immensa macelleria, non s'accorge neppure di esporre la moglie alle concrete insidie di Marco e alla fine, appena ripartito il gruppo cinematografico, si butta a capofitto ad accogliere un urlatore, ovviamente italiano, che arriva in Argentina per una tournée. Marco, per parte sua, si accorge presto che Stefano è un poveraccio e un illuso senza una lira, col quale non rimane che rievocare quelli che un tempo erano gli allegri scherzi di periferia.

Il film è questo: la storia — sintomatica — delle illusioni e delle delusioni amare di un modesto mondo cinematografico; la superficialità di alcuni sentimenti retorici che Risi bolla con spietata precisione, anche se in Argentina, presumibilmente, girando il film, egli non avrà raccontato la storia nei suoi termini più esatti, e se forse laggiù il film non sarà, ora accolto, da alcuni ambienti d'origine italiana, con piena soddisfazione. Il tutto con un personaggio collaudato e risaputo, quello di Marco Ravicchio, ovviamente interpretato da Gassman.

L'origine è, ancora una volta, ne *Il sorpasso*, dove la presa di coscienza finale, da parte del bullo romano, era di sintetica quanto inequivocabile caratterizzazione. *Il sorpasso* ha dato origine a tutto un gruppo di film recitati o no da Gassman, diretti o no da Risi, nessuno dei quali ha raggiunto, tuttavia, il peso e il valore del modello iniziale. *Il gaucho* ripropone, da un lato, quel personaggio, che Gassman interpreta con estrema scioltezza, senza innovare — dove nulla c'è da innovare —, ma tuttavia penetrando con grande puntualità nei meandri delle notazioni psicologiche, nei risvolti che egli ha reso con controllata disinvoltura, con intelligenza, e con un non lieve valore moralistico, in fondo, e in maniera efficace, almeno per un pubblico attento e maturo.

Gli spettatori vicini per abitudini e mentalità al Marco del film, si rechino spesso all'estero o dimorino in permanenza nei loro quartieri di Testaccio o di Lambrate, possono d'altra parte equivocare, possono credere che il film li celebri? Il divertimento superficiale c'è, a volte grossolano. La figura di Marco Ravicchio ha dei richiami, platealmente facili, c'è il pericolo di una sua esaltazione, che non è negli scopi veri del film e del regista, ma che al regista preme, per aggiungere una carta di non poco conto alle prospettive di successo commerciale, a cui anche Gassman non rinuncia. La sceneggiatura (Scola, Maccari, Pinelli) ha delle cadute di gusto non lievi, indulge a situazioni corrive.

Ma è altrettanto vero che, a parte il valore non strettamente regionale del personaggio e dei suoi riferimenti, come si è accennato (anche se l'ambientazione romanesca è significativa e im-

portante, il nostro è un « Marco » di tutta Italia e forse non solo italiano), il film va al di là del *Sorpasso* perché ha un centro di interessi pregnante non solo in una figura, ma in tutto un contesto, da dove il giudizio morale di Risi e dei suoi collaboratori viene fuori in maniera più ampia e più organica e più a largo respiro. La « little Italy » che non demorde, e che è spesso una avvilente forma di provincialismo e di meschinità (i nomi, i simboli, i luoghi comuni), l'osservazione caustica di un ambiente esaminato con attenzione, evidentemente, dal vero e con precisi riferimenti, il tono di quelle tournée mondano-turistico-cinematografiche di cui s'è parlato, le piccole meschinità che le circondano, e almeno altri quattro caratteri umani — quello della ex-diva, dell'immigrato, delle due attricette, dell'amico — vengono fuori con evidenza e con fantasia.

Alcuni brani di insieme — le feste, (le canzoni, il napoletanesimo), l'ascensore, gli equivoci — si svolgono con ritmo agile e con intuizioni accorte, cui il commento musicale (Armando Trovajoli) giova non poco, per precisione di toni e di idee. Ma gli attori, da parte loro, e segnatamente Silvana Pampanini, Amedeo Nazzari, Nino Manfredi, contribuiscono non poco all'arricchimento dei rispettivi personaggi, alla loro « umanizzazione », ad una individuazione non occasionale ma anzi volontaria e pertinente. Certi momenti della Pampanini sono propri di un'attrice matura e anche coraggiosa, in un senso, tanto più se si pensa che lo spettatore può essere indotto a qualche riferimento biografico, perché proprio la Pampanini è ormai fuori dalle luci della ribalta; Nazzari pare aver trovato nelle venature comiche o brillanti una seconda giovinezza, e l'istrionismo che gli vietava di essere del tutto credibile, sul piano dei valori compiuti, nei personaggi per definizione seri, gli giova ora molto nelle parodie (con Salce ne *Le monachine,* ad esempio). Manfredi da parte sua, collabora con Risi con estrema efficacia e con autorevole personalità nella definizione sintetica, appena accennata, sottintesa ma così evidente e amara e crudele del suo fallimento: il suo correre lungo i muri, il suo voltarsi indietro appena, gli sguardi, la misura nelle battute, sono di un attore vero, che contribuisce sostanzialmente a completare il succo di un ruolo che gli è congeniale.

Il gaucho può indurre a un discorso più ampio sulle nostre prospettive cinematografiche. Non sopravalutiamolo, chè del resto non ha neppure — per fortuna — le pretese di arrivare più lontano di quanto gli spetti: e il senso della misura è già un pregio, in un paese, e in un cinema, dove i presuntuosi « messaggeri » di ogni età non mancano, né gli « esteti » dalla molta apparenza, dalla scarsa cultura, dai mediocri risultati.

Ma quella di Risi, che Risi non sempre segue con la direzione dovuta, e che è tuttavia nelle sue corde indubbiamente sensibili e attente, è una strada degna di essere battuta da forze nuove e di essere arricchita di fermenti e di idee: il senso dell'ironia di costume e della consapevolezza critica dei nostri difetti e dei nostri limiti, vale infatti come una modesta ma indubbia prova di civiltà e di maturazione. Tanto più che vedere i grandi vizi di qualche nostro ambiente all'estero (laddove, poi, si tuonava e si tuona spesso contro il neorealismo « dannoso e malefico »), equivale a parlare male di Garibaldi.

GIACOMO GAMBETTI

Les bonnes femmes

(*Le donne facili*)

R.: Claude Chabrol - *s.*: Paul Gégauff - *sc.*: Paul Gégauff e Claude Chabrol - *f.*: Henri Decae - *scg.*: Jacques Mély - *m.*: Paul Misraki e Pierre Jansen - *mo.*: Jacques Gaillard - *int.*: Bernadette Lafont (Jane), Lucille St. Simon (Rita), Clotilde Joano (Jacqueline), Stéphane Audran (Ginette), Mario David (motociclista), Ave Ninchi (la cassiera), Claude Berri (il soldato), Sacha Briquet (Henri), Jean-Louis Maury, Albert Dinan - *p.*: Robert e Raymond Hakim per la Paris Film Production (Paris) - Panitalia (Roma) - *o.*: Francia-Italia, 1960 - *d.*: Dear film.

Con *Les bonnes femmes,* quarto film di Chabrol, il patetico complesso di inferiorità-superiorità della maggior parte della critica italiana verso il giovane cinema francese ha avuto un'altra occasione per manifestarsi. Invece di analizzare il film, si sono ripetuti alcuni stanchi luoghi comuni. Che cosa si rimprovera a Chabrol? Di aver fatto, dopo *Le beau Serge* e *I cugini*, « opere discutibili ma personali » (perché autobiografiche, quasi che i due valori coincidano sempre), film sempre più commerciali. Trascuriamo pure la cronaca: alla sua uscita il film fece urlare di indignata irritazione il pubblico degli Champs Elysées e la critica parigina lo accusò di sadismo volgarità cattivo gusto disprezzo dell'umanità oscenità e, tanto per cambiare, fascismo. (Per certuni anche *I cugini* era un film fascista).

Non riusciamo a vedere dove sia il commercio, cioè le premeditate concessioni al pubblico (e la volontà di compiacerlo), in questo film che non ha né un attore noto né un vero intrigo; se non fosse per il motociclista, prima ambiguo e poi sinistro, che fa la corte a Jacqueline, incombendo sul racconto come un'ombra fredda, non v'accadrebbe nulla di quel che il pubblico di solito attende e pretende, mentre v'abbondano le apparenti divagazioni: la visita allo zoo, la tirata del poeta, la serata in piscina. *Les bonnes femmes* è un film che va contro alle leggi canoniche dello spettacolo cinematografico. Non è, in se stesso, un merito, un titolo d'onore, ma cominciamo a riconoscerlo.

Il fatto è che il vero soggetto del film sono loro, le quattro « bonnes femmes » più una; dobbiamo aggiungere che soltanto Jane (Bernadette Lafont) si può chiamare facile cioè « una che ci sta »? Sono tutte commesse nello stesso negozio di apparecchi domestici che trascorrono con annoiata impazienza le otto ore di lavoro quotidiano in attesa della sera, quando partono, ciascuna a suo modo, alla ricerca della felicità. Ginette (Stéphane Audran) sogna la gloria, cantando sotto falso nome e parrucca nera in uno squallido teatro di varietà (il Pacra); Rita (Lucille Saint-Simon) è fidanzata a un giovane e ottuso bottegaio arricchito, ancor più stupido di lei, e punta alla sistemazione matrimoniale; Jacqueline (Clotilde Joano) che sembra la più sensibile del mazzo, aspetta il grande amore romantico. Lo troverà, e finirà in modo atroce.

Les bonnes femmes è un film senza dubbio amaro; molti gli rimproverano di essere cinico e iniquo. Il suo tema è la mediocrità, anzi l'imbecillità di un mondo piccolo-borghese e della fauna — perché come tale, con occhio da zoologo, è descritta — che l'abita. Sono temi, personaggi e ambienti che nel cinema italiano, per esempio, si affrontano soltanto in chiave farsesca, di commedia di costume.

S'è parlato anche di misoginia, e la conferma potrebbe venire da una quinta « bonne femme », una matura cassiera (Ave Ninchi) che mantiene un

poetastro tronfio e custodisce nella borsetta, romantica reliquia, un fazzoletto intriso del sangue di un assassino ghigliottinato. (Non è un'invenzione di Gégauff: l'ultima esecuzione pubblica a Parigi risale a pochi anni prima dell'ultima guerra e scatenò scene di furibondo isterismo femminile: il condannato si chiamava Weidmann). Ma se queste buone donne sono stolide, gli uomini del film sono perlomeno cialtroni. Nessuno si salva in questo livido universo che Paul Gégauff, sceneggiatore, e Claude Chabrol, regista, descrivono con puntiglio di entomologhi. C'è una sola figuretta simpatica, un garzoncello innamorato, ma è grullo; c'è un solo personaggio ambiguo che non mostra le sue carte ma è un maniaco omicida.

Gli amici e accoliti di Chabrol giudicano, invece, *Les bonnes femmes* il suo miglior film perché vi sarebbe affermata, allo stato puro, la funzione della regia: « la semplice e imperiosa necessità di esercitare uno sguardo ». Sulla realtà, s'intende. Questo è il punto che contestiamo. Non c'interessa molto il problema del disprezzo, della mancanza d'amore con cui sarebbero rappresentati questi personaggi e il vuoto della loro vita. Chabrol lo nega e può farlo perché, come il solito, giuoca sull'ambiguità, e non senza astuzia. Non gli mancano, infatti, le pezze d'appoggio: la paura della Lafont quando si specchia nel televisore, la tenerezza che avvolge costantemente Jacqueline. Come avverte l'epigrafe iniziale, d'altronde, sono tutte vittime: le pecorelle sono bestie stupide ma finiscono al macello. E di lupo, qui, non c'è soltanto il motociclista maniaco.

Il difetto di fondo è un altro: offre l'immagine di un universo meschino e miserabile senza comprenderlo né spiegarlo. Come per *A double tour* si parlò di Hitchcock, così s'è definito *Les bonnes femmes* un film felliniano, e non soltanto per il finale che rimanda a *Le notti di Cabiria.* Non ci vuol molto per dimostrare che, se fosse ragionevole il confronto, di Fellini Chabrol sarebbe tutt'al più uno sprovveduto nipotino: gli manca la forza di uno stile trasfiguratore, e il coraggio di compromettersi, di farsi a un tempo complice e giudice.

Nelle sue apparenze provocatorie, però, il film ha un suo aspetto di triste tenerezza anche se il motivo del rapporto tra personaggi e vita che conducono (il loro condizionamento ambientale, insomma) non è abbastanza approfondito. Il torto di Gégauff e Chabrol è di non decidersi tra constatazione realistica (l'occhio dell'entomologo) e sottolineatura caricaturale o, meglio, di giuocare con insistenza compiaciuta sulle due carte; di qui le diseguaglianze e gli scompensi di un film che in diversi momenti riesce a fondere lucidità e compassione.

MORANDO MORANDINI

Monsieur

(*Intrigo a Parigi*)

R.: Jean-Paul Le Chanois - *s.*: dalla commedia di Claude Gevel - *sc.*: Pascal Jardin e Claude Sautet - *f.*: (Franscope): Louis Page - *scg.*: Jean Mandaroux - *m.*: Georges Van Parys - *mo.*: Emma Le Chanois - *int.*: Jean Gabin (Monsieur), Liselotte Pulver (Elisabeth), Mireille Darc (Suzanne), Philippe Noiret (Ermond), Gabrielle Dorziat (la suocera), Gaby Morlay (signora Bernadac), Jean-Paul Moulinot (il notaio), Claudio Gora, Marina Berti - *p.*: Films Copernic (Parigi) - Sancro Film (Roma) - Corona Film (Monaco) - *o.*: Francia-Italia-Germania occ., 1964 - *d.*: regionale.

Jean-Paul Le Chanois ovvero il perfetto artigiano della regia. Abilità pro-

fessionale, solidità di mestiere, pulizia di confezione, gusto del particolare, coscienza dei propri limiti e, per giunta, generosità di uomo di sinistra senza demagogia, gli hanno assicurato il rispetto, se non l'ammirazione, della critica francese. Sono doti che, nel suo uniforme lavoro registico, l'hanno preservato dai compromessi più bassi, da cedimenti rovinosi che pure non mancano nelle carriere di colleghi più famosi come Christian-Jaque, Joannon, Allégret per non dire di certi « grandi », più o meno falsi, come Autant-Lara e Delannoy.

Sin dai tempi ormai lontani di *L'ecole buissonière* (1948) e di *Sans laisser d'adresse* (1950), però, la sua qualità più originale è la gentilezza che non manca nemmeno in questo *Monsieur*, tipico esempio di quella che a Parigi si chiama commedia di boulevard e che per la grazia, leggera, il sorridente ottimismo e la totale assenza di riferimenti come una società qualsiasi, può benissimo ricordare il disimpegnato teatro di Flers e Caillavet. Lo spunto dell'intrigo potrebbe ricordare il Pirandello del *Fu Mattia Pascal* se non fosse una citazione sproporzionata: creduto morto, un ricco banchiere ne approfitta per concedersi una breve vacanza esistenziale e si trasforma in maggiordomo. Da Pirandello si cala a Wodehouse, e su questo piano i marionettistici personaggi possono essere mossi con maggiore agio, senza preoccupazioni di verosimiglianza, sino al finale ritorno nella normalità con contorno nuziale.

Nella disinvoltura con cui si sfiora il tema più classico di questa letteratura di boulevard — le corna — c'è più leggerezza di tocco che cinismo; e non c'è cattiveria nemmeno nel ritratto dei personaggi più odiosi o ridicoli. Per la sua mancanza di volgarità, per le cadenze blande del suo ritmo, per la sorniona rinuncia a ogni civetteria ideologica *Monsieur* finisce per essere un film anacronistico il che, forse, è paradossalmente la segreta ragione del suo successo in Francia. Gli interpreti si passano le battute con soffice bravura, e Jean Gabin è ovviamente un maestro in questo tipo di recitazione decontratta. Al suo fianco, non sfigurano nemmeno Lilo Pulver, Philippe Noiret e gli altri.

MORANDO MORANDINI

I documentari

I nastri degli « indipendenti »

È il caso di riprendere scontati discorsi, invecchiate polemiche, dibattiti ormai sfibrati circa il documentarismo nostrano, o non piuttosto di constatare i fatti così emblematicamente emersi in occasione della assegnazione del « nastro d'argento » 1963? Non pensiamo possano esistere dubbi. Si deve partire dai dati di fatto, lasciando anche in disparte — o alle spalle di questo servizio — l'affatto stuzzicante *dossier* che raccoglie errori ed intrallazzi di produttori, di legislatori, di autori, di troppa gente del sottobosco cinematografico che da anni ha piantato la tenda sulle rive del Tevere.

Da più parti (e si potrebbe qui ordinare una ricchissima bibliografia in proposito) si è cercato di fare il punto della situazione, di riassumere « come » si è giunti ad una situazione ormai insostenibile, e non meno assurda. È ovvio però che ogni intervento abbia guardato il fenomeno con occhi di parte e, di conseguenza, le proposte avanzate — indubbiamente oneste — rivelino un parziale punto di vista. E non è neppure a dire che il torto sia da una parte sola. Troppe concause hanno portato alla attuale indiscussa congestione: siamo al ribollente livello delle più scombinate sollevazioni militari sudamericane. Porvi rimedio è oggi — così come si sono andati progressivamente configurando scadimento e disordine — quasi assolutamente impensabile: non sarebbero sufficienti né la solida esperienza di un economista, né il tocco di un taumaturgo.

Solo a patto di ricostruire da zero, facendo tabula rasa di tanti inutili palliativi e dei ciclici aggiornamenti legislativi che hanno solo aggiunto errore ad errore, si potrà iniziare un valido discorso sul domani del documentarismo italiano.

Questa diagnosi, forse un po' dura e categorica, non nasce da una iettatoria predilezione per il catastrofico, per critica facilona che mira solo a distruggere. Nasce, all'inverso, dalla diretta rilevazione dello stato di salute delle opere, le quali sole possono concretamente affermare la vitalità di un settore imprenditoriale. Se è vero che i confusi e complicati giri d'interesse stanno « sotto » le opere e giocano alle loro spalle impinguando chi più ha dimestichezza con manovre non proprio ortodosse, è parimenti accertabile che la responsabilità di questa disperante caduta di tono e di impegno non grava solamente su chi espone i capitali.

Perché non ci vengano rinnovate accuse di rigido oltranzismo e di eccessiva severità aggiungeremo che qualcuno — pochissimi per il vero — ha cercato di tenersi fuori dalla fossa. Ma sporadici, isolati tentativi di estraniamento ad un andazzo non tanto più routiniero quanto ormai caparbiamente avviato alla disfatta, servono solamente di obiettiva motivazione per assegnare un encomio solenne ai solitari oppositori del convenzionale stereotipismo. E tralasciamo di grattare la scorza per inventariare risultati, extra artistici, delle poche realizzazioni antitradizionali.

Drogata, sterilizzata, ampiamente innervata in quella economia dei consumi che regola oggi ogni aspetto della convivenza sociale, la produzione documentaristica ha perduto scatto, orgoglio, « curiosità », pensieri e parole che non siano la conseguenza torpida della massificazione più aggressiva. E qui torna il discorso sugli autori, equilibratamente ripartiti in « vecchi » e « giovani » (come anagrafe cinematografica). I primi, grosso modo operanti da una diecina d'anni — per qualcuno l'esordio è più lontano —, hanno perso lo smalto e la spregiudicatezza degli entusiasmi giovanili: per certi c'è la frustrazione di un mestiere non sboccato in affermazioni più consistenti (il solito miraggio del film a soggetto), per altri si tratta di incursioni saltuarie per coprire i vuoti di attività più remunerative ed appaganti le naturali ambizioni personali. I secondi — provvedutissimi sul piano tecnico sino dai vagiti ed immunizzati contro i « buchi » che sono il sale d'ogni esperienza — pasciuti di presunzione, ostentano disprezzo per qualsivoglia cenno di critica. Sull'alibi mimetico della « sperimentazione », dell'aggiornamento, dell'opera « aperta » e d'ogni altro infuso culturaleggiante — beatnicks e popartisti sono oggi i numi tutelari —, battono strade vecchie quanto il cinema e neppure avvertono il ridicolo della scimmia che copia l'uomo.

Questa, dunque, la situazione. Ed è ingenuo sperare che — allo stato attuale — delle voci nuove inserite nel coro possano variare sensibilmente il quadro generale. Entrano già allineate, integrate in un sistema che non concede spazio. Tanto meno per quegli *exploits* che hanno segnato la produzione straniera degli anni più recenti. *Exploits* non di rado manchevoli, discutibili, ma pur sempre improntati di un carattere, di una precisa volontà di parlare, ed in modo « diverso », agli uomini. Da noi, nell'anno di grazia 1963, vecchi e nuovi autori hanno dialogato — si fa per dire — tra i formalismi, gli elzeviri, le preziosità compositive di un linguaggio ributtato sempre più al largo in quei centri di produzione (New York o Praga, Londra o Budapest) ove autentico e cosciente è l'istinto di rinnovamento. Oppure ancora si è tentata la provocazione con una perseverante retorica populistica, con l'urlo piazzaiuolo; riprova indiscussa dell'impotenza di aggiornare anche gli strumenti politici.

* * *

La Giuria salomonicamente — e ne condividiamo appieno il giudizio — ha dato un taglio netto riconoscendo l'impegno di due « indipendenti »: il regista-operatore Mario Carbone, autore di *Stemmati di Calabria* (nastro d'argento per il miglior cortometraggio), e il regista produttore Giovanni Angella, autore di *La pittura oggi nel Messico,* (nastro d'argento per la produzione). Carbone, di cui sempre più si vanno apprezzando le virtù di « ope-

ratore » in una accezione aggiornata (la sua collaborazione con il regista nettamente travalica il ristretto dato tecnico e vale come calzante contributo artistico), si è coraggiosamente provato nella tripla veste di produttore-regista-operatore realizzando una sorprendente inchiesta di desinenza gattopardesca. I meriti di quest'opera, già sottolineati in queste colonne (1), sono parecchi, non ultimo quello di interviste dirette che hanno inquadrato il tema, l'ambiente, i personaggi con spregiudicata chiarezza e acume. Non altrettanto potremmo dire di *Natale '63* di Luigi Di Gianni. Tra i superstiti di Longarone ed i resti allucinanti di un'immane tragedia, non ha saputo certo trovare la chiave perentoria per stringere e riunire le smozzate testimonianze private, i segni della morte, la pietà dei sopravvissuti. Gli è mancato, quasi in tutta l'inchiestà, quella tagliente cifra che può constatare e denunciare senza far ricorso alla demagogia. I richiami alla precedente attività di Di Gianni, sempre impegnata nella rilevazione di situazioni indegne di un vivere civile (quella sua appassionata opera di « lamento » dei più brucianti problemi del Mezzogiorno), sono evidenti; sono il segno di una coerenza morale, ma l'acquisizione di nuove esperienze, di nuovi strumenti d'indagine (non certo di mode passeggere) chiede oggi all'artista qualcosa di più, quello appunto che manca a *Natale '63*.

Ancora nell'ambito dell'inchiesta sociale *Una città per vivere* di Ennio Lorenzini, ove l'autore ha — in certo modo — ripreso il tema di *Edili*. Il problema è scottante e fatti di cronaca abbastanza recenti hanno testimoniato la gravità di una crisi sfociata in una massiccia e violenta manifestazione di piazza. Lorenzini — che di questi avvenimenti è stato reporter ufficiale approntando un servizio parecchio ampio per la C.G.I.L. — non viene certo meno all'impeto classista, né sa rinunciare alla provocazione comiziante. Sul piano artistico i suoi limiti sono proprio quelli di una incontrollata esposizione della materia (o meglio di una persino troppo « orientata » esposizione), di una enfasi politica che soffoca il dato umano; il rovescio — per ricordare un maestro — delle opere di Ivens, soprattutto di quelle che, come *Borinage,* certo non nascondevano secondari intenti di accusa.

Il folclore è stato per anni uno dei caposaldi del documentarismo italiano di evasione. E lo continua ad essere in un variante panorama che dal puro documento fotografico di *La festa* di Di Ciaula approda a segni più ambiziosi se non convincenti: quelli di *La cena di S. Giuseppe* e *La Madonna di Gela* di Giuseppe Ferrara e di *Li mali mistieri* e *Il putto* di Gianfranco Mingozzi. Quattro *flashes* siciliani tra cui spicca *Li mali mistieri* (fu rappresentante ufficiale italiano a Cannes '64), sostenuto da un testo in vernacolo di Buttitta.

Non si tratta di un « pezzo » al livello di *La taranta,* ma nella dimensione ridotta, in quella poesia minore dei piccoli mestieri ignoti colti quasi di sorpresa (lo scarto con le scene ricostruite è oltre modo irritante), riafferma il gusto e la particolare disposizione di Mingozzi per un tipo di *réportage* che vibra a contatto con la folla e dell'uomo sa riportare immagini mai ambigue: quasi dei taccuini per una indagine successiva, più estesa, calata più a fondo nella tessitura sociale.

Piero Schivazappa è stato anch'egli tentato dalla moda moraviana e nella

---

(1) Ernesto G Laura: *Il V Festival dei Popoli* in « Bianco e Nero », anno XXV, n. 2, febbraio 1964.

scia di molte recenti traduzioni ha innestato il suo *Niente*. E della linea di certo cinema alienato si è fatto epigono con una novella che non va oltre la raffinata impaginazione (fotografia di Carbone), scopertamente ispirata ai moduli compositivi di Antonioni o di Godard. Più convincente la prova di Agostino Bonomi il quale con *Rapporto familiare* ha pure tentato il tema dell'incomunicabilità, osservato nelle relazioni, a pelo d'acqua,tra una madre e la figlia adolescente. Seppure il limitato spazio non ha consentito una analisi più penetrata, non mancano al racconto alcune note particolarmente aderenti: il risveglio della ragazza contrappuntato dai gesti meccanicamente premurosi della madre che le prepara la colazione, gli indifferenti monosillabi di replica alle solite espressioni materne di tono borghese.

I fratelli Bazzoni (Luigi autore di *La casa sulla collina* e Camillo di *Ritratto del padre*), con i due cortometraggi presentati per il « nastro » e con altri esposti a Venezia e a Porretta, hanno affermato una certa personale formula che s'affida — talvolta in misura preponderante — alla suggestione di riprese in cui entrambi mostrano facile tendenza alla meditata impaginazione, al piacere coloristico recato al limite. Affermare non vale per convincere, ma ai Bazzoni non sono mancati estimatori in gran numero e tra i primi gli zelatori della forma. Non siamo tra questi. Pure riscontrando in essi una riconoscibile personalità ed una « singolarità » che li pone fuori dei quadri, vorremmo attendere altre prove per esprimere un giudizio convinto. Oggi avvertiamo il *cliché,* elegante e patetico ad un tempo, che si compiace troppo di frequente oltre il margine della verità artistica, la scelta di temi a volte tradita dalla patina di colori a lungo lavorati, spesso una vecchiezza che si traduce in impotenza espressiva. Può essere un'impressione, ma è certo che i motivi cui i Bazzoni si volgono (l'abbandono della casa paterna, in diversa forma, ritorna in entrambi i racconti) sono pericolosamente infiacchiti dalla morbida cornice luministica. Mai la fierezza di una decisione, un segno ribelle, l'orgoglio di un uomo: ogni elemento si svirilizza in ovattati e raffinati impasti che badano soprattutto alle ombre calanti. E non si tratta di atmosfera — quella gozzaniana aveva una sua crepuscolare convinzione — ma di orpello scenografico.

Alle immagini, di rado calzanti troppo spesso estranee e sofisticate, s'affida interamente Sergio Tau in *Morte all'orecchio di Van Gogh* (da Allen Gingsberg) e in *La stupidità degli dei* (da Camus). Queste « traduzioni » visive di pagine nelle quali brucia l'orrore della condizione umana nel mondo della bomba atomica e bomba H, possono anche trarre in inganno ad una prima lettura di superficiale adesione. Se l'acre lirica disperazione del poeta statunitense non smette di essere « allarmante » — com'ebbe a scrivere W.C. Williams — e le pagine di Camus (un brano del dramma « L'état de siège », 1948) testimoniano così nobilmente quell'ansia alla solidarietà degli uomini che sola può dare un senso alla vita, i simboli visuali scelti risultano quasi interamente privi di spessore, di quella drammatica emblematicità che i testi avrebbero richiesto. Muri, colonne mozze, scalinate, frontoni, parchi rottami, angoli di periferia, sono troppo qualunque, inadeguata cosa. Elementi intercambiabili, quindi anonimi, vaghi, dimessi, non hanno qualità per consegnare l'urto di voci così inquietanti. Al solo suono si sfaldano, si frantumano. La parola resta « introdotta ». E sorprende che un giovane autore, provveduto e non certo casuale nella scelta

letteraria, non abbia avvertito la così lampante inconsistenza del gemellaggio visivo.

Nell'ambito del documentario sull'arte, con la trilogia di Angella, va ricordato *Racconto di Viviani* di Libero Bizzarri. Di Angella già abbiamo avuto occasione di scrivere (2) per uno dei capitoli (quello di José Clemente Orozco) di questo suo ampio e pregevole studio sui grandi della pittura messicana. Le altre due parti, dedicate a David Siqueiros e Diego Rivera, mantengono una analoga sicura impostazione e riaffermano l'impegno dell'autore — quando ha maggiore disponibilità di materiale storico, com'è stato per Rivera — di voler tracciare un esauriente e vivo profilo del personaggio; profilo che va oltre i consueti limiti della sua presenza « artistica » in quanto osservato sotto diverse angolazioni. Pari impegno nel ritratto di Viviani — di misura parecchio superiore a quella standard dei trecento metri — che si propone una meditata analisi dell'artista toscano anche attraverso sue dirette testimonianze.

I cedimenti, ossia i limiti del profilo critico, stanno in quelle parti in cui il regista s'impegna caparbiamente a ritrarre « dal vero » i tradizionali soggetti di Viviani. S'insinua così un irritante senso di ricostruito, di falsa spontaneità (quelle nature morte composte in anticipo e poi scoperte « di sorpresa » dall'obiettivo che fruga) e la scansione dei suggerimenti tematici (squarci pisani, riviera viareggina, o i famosi prediletti gatti) si traduce in sensibili fratture. In questo ingenuo fastidioso raffrontare si sono solamente salvati gli inquietanti pagliacci del pittore toscano. E di ciò rendiamo grazie.

CLAUDIO BERTIERI

---

(2) CLAUDIO BERTIERI: *Una mostra da rinnovare* in « Bianco e Nero », Roma, anno XXIV, n. 7-8, luglio-agosto 1963.

Film usciti a Roma dal 1°-VIII al 30-IX-1964

a cura di ROBERTO CHITI

A bruciapelo - v. *The Sadist.*
Ad Ovest del Montana - v. *Mail Order Bride.*
Al di là del fiume - v. *Drums Across the River* (riedizione).
All'Ovest niente di nuovo - v. *All Quiet on the Western Front* (riedizione).
Amaro sapore del potere, L' - v. *The Best Man.*
Amori pericolosi.
Appartamento delle ragazze, L' - v. *Apartement des filles.*
A proposito di tutte queste ... signore - v. *For att inte tala om alla dessa kvinnor.*
Assedio alla Terra - v. *Unheartly Stranger.*
Assedio delle sette frecce, L' - v. *Escape from Fort Bravo* (riedizione).
Avorio nero - v. *Anthony Adverse* (riedizione).
Avventura nella fantasia - Il mondo meraviglioso dei fratelli Grimm - v. *The Wonderful World of the Brothers Grimm.*
Avventure di Cheyenne Bill, Le - v. *The Hired Gun - The Iron Trail.*
Avventure di Scaramouche, Le - v. *La mascara de Scaramouche.*
Avvoltoi, Gli - v. *Return of the Bad Men* (riedizione).
A 077 dalla Francia senza amore - v. *On the Fiddle.*
Cadavere per signora.
Carosello di notte (Sexy Show).
Castello dei morti vivi, Il.
100.000 dollari al sole - v. *100.000 dollars au soleil.*
Che fine ha fatto Totò Baby?
Chiamate West 11: risponde l'assassino - v. *West 11.*
Cinque corpi senza testa - v. *Strail-Jacket.*
Cittadino dello spazio - v. *This Island Earth* (riedizione).
Commandos in Viet-Nam - v. *A Yank in Viet-Nam.*
Congiura degli innocenti, La - v. *Trouble with Harry* (riedizione).
Dalla Terra alla Luna - v. *From the Earth to the Moon.*
Destino in agguato - v. *Fate Is the Hunter.*
Diario di una cameriera, Il - v. *Le journal d'une femme de chambre.*
Dominatore del deserto, Il.
Donna di paglia, La - v. *Woman of Straw.*
Donne del mondo di notte, Le - v. *The World Ten Times Over.*
Donne facili, Le - v. *Les bonnes femmes.*
Due evasi di Sing Sing, I.
Due gladiatori, I.
Due mafiosi nel Far West.
Ercole contro i figli del sole.
Esame di guida - v. *Tempo di Roma.*
Figliuol prodigo, Il - v. *The Prodigal* (riedizione).
Finestra della morte, La - v. *Constance aux enfers - Un balcon sobre el infierno.*
Frenesia del piacere - v. *The Pumpkin Eater.*
Frine e le compagne - v. *Kokkina fanaria.*
Giuramento di sangue - v. *Twenty Mule Team* (riedizione).
Gladiatrici, Le.
Grande rischio, Il - v. *Violent Road.*
Guai di papà, I - v. *A Global Affair.*
Implacabili, Gli - v. *The Tall Men* (riedizione).
Inafferrabile Primula Nera, L' - v. *Dr. Syn, Alias the Scaregrow.*
Infernale Quinlan, L' - v. *Touch of Evil* (riedizione).
Intrigo, L'.
Intrigo a Parigi - v. *Monsieur.*

Isola dei delfini blu, L' - v. *The Island of the Blue Dolphins.*
Italiano brava gente.
Jena di Londra, La.
Lasciate sparare ... chi ci sa fare - v. *Laissez tirer les tireurs.*
Lassù qualcuno mi attende - v. *Heavens Above!*
Leone di Tebe, Il.
Maciste alla Corte dello Zar.
Marnie.
Marziani hanno dodici mani, I.
Mia moglie ci prova - v. *Critic's Choice.*
Mille e una donna.
Missili sulla luna - v. *Missile to the Moon.*
Nepoletano in America, Un - v. *Y el cuerpo sigue aguantando.*
Nave del diavolo, La - v. *The Devil-Ship Pirates.*
Nave tutta matta, Una - v. *Ensign Pulver.*
Novanta minuti dopo mezzanotte - v. *90 Minuten nach Mittelnacht.*
OSS 117 minaccia Bangkok - v. *Banco à Bangkok pour OSS 117.*
Padrone di New York, Il - v. *King of the Roaring 20's.*
Pallottola per un fuorilegge, Una - v. *Bullet for a Madman.*
Piacere e il mistero, Il.
Pistola veloce - v. *The Quick Gun.*
Pistole non discutono, Le.
Più belle truffe del mondo, Le - v. *Les plus belles escroqueries du monde.*
Porta della Cina, La - v. *China Gate* (riedizione).
Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo - v. *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World.*
Ragazza a rimorchio, Una - v. *Les petits matins.*
Rinnegati dell'isola misteriosa, I - v. *Enchanted Island.*
Sandokan alla riscossa.
Schiavi più forti del mondo, Gli.
Schiavo d'amore - v. *Of Human Bondage.*
Scotland Yard - Sezione Omicidi - v. *The Fringhtened City.*
Sfida all'O.K. Corral - v. *Gunfight at the O.K. Corral* (riedizione).
Sfida dei Marines, La - v. *The Raiders of Leyte Gulf* (riedizione).
Sfida sotto il sole - v. *Nightmare in the Sun.*
Spalle al muro - v. *Le dos au mur* (riedizione).
Spartacus.
Spionaggio a Casablanca - v. *Casablanca, n.d. d'espions - Noches de Casablanca.*
Strano incontro - v. *Love with the Proper Stranger.*
Temerari del West, I - v. *The Raiders.*
Terra selvaggia - v. *Billy the Kid* (riedizione).
Tictaban, l'isola dell'amore proibito - v. *Tictaban.*
Trionfo di Tom e Jerry, Il.
Troppo caldo per giugno - v. *Hot Enough for June.*
Tutti per uno - v. *A Hard Day's Night.*
Ultimo uomo della Terra, L'.
Ultimo vendicatore, L' - v. *The Final Hour.*
Uomo di Laramie, L' - v. *The Man from Laramie* (riedizione).
Uomo di Rio, L' - v. *L'homme de Rio.*
Uomo in nero, L' - v. *Judex.*
Ursus il terrore dei Kirghisi.
Vendetta della signora, La - v. *Der Besuch - La rancune.*
Vendicatore di Kansas City, Il - v. *Soñaron cuatro balazos.*
Vento selvaggio - v. *Reap the Wild Wind* (riedizione).
Viva Las Vegas - v. *Love in Las Vegas.*
Voci bianche, Le.
Zulu.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; ***o.*** = origine; *d.* = distribuzione.

La nota critica è stata redatta da Ernesto G. Laura.

AMORI PERICOLOSI - episodio: **IL PASSO** — **r.**, **s.** e **sc.**: Giulio Questi - **f.**: Leonida Barboni - **m.**: Ivan Vandor - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **int.**: Juliette Mayniel (la moglie zoppa), Frank Wolff (il marito), Graziella Granata (la cameriera) - episodio: **LA RONDA** — **r.**: Carlo Lizzani - **s.**: dalla commedia « Chemin de ronde » di Robert Francheville - **sc.**: Franco Brusati, C. Lizzani - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Giorgio Hermann - **int.**: Ornella Vanoni (la prostituta), Jean Sorel (il legionario) - episodio: **IL GENERALE** - **r.**: Alfredo Giannetti - **s.** e **sc.**: A. Giannetti - **f.**: Tonino Delli Colli - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **int.**: Gregoire Aslan (il generale), Sandra Milo (l'amante del generale), Gérard Blain (l'attendente), Bice Valori (la domestica) - **Altri attori**: Marco Tulli, Piero Morgia - **p.**: Zebra Film-Fulco Film / Aera Film - **o.**: Italia-Francia, 1964 - **d.**: Cineriz.

APARTEMENT DES FILLES - (L'appartamento delle ragazze) — **r.**: Michel Deville - **s.**: dal romanzo di Jacques Robert - **sc.**: Nina Companeez, M. Deville - **f.**: Claude Lecomte - **m.**: Jean Dalvé - **scg.**: Henri Schmitt - **mo.**: Nina Companeez - **int.**: Mylène Demongeot (Mélanie), Sylva Koscina (Elena), Sami Frey (Tiberio), Renate Ewert (Lolotte), Jean-François Calve, Daniel Ceccaldi - **p.**: Transcontinental Films / Produzioni Intercontinentali / Consul Film - **o.**: Francia-Italia-Germania Occid., 1963-64 - **d.**: Dear-Fox.

BANCO À BANGKOK POUR OSS 117 (OSS 117 minaccia Bangkok) — **r.**: André Hunebelle - **s.**: dal romanzo « Lila de Calcutta » (**trad. it.**: « OSS 117 sul Gange ») di Jean Bruce - **sc.**: Pierre Foucaud, A. Hunebelle, Raymond Borel, Michel Lebrun, Richard Caron, Patrice Rondard - **f.** (Franscope, Eastmancolor stampato in Technicolor): Raymond Lemoigne - **m.**: Michel Magne - **scg.**: René Moulaert - **mo.**: Jean Feyte - **int.**: Kerwin Mathews (OSS 117), Anna Maria Pierangeli (Lila), Robert Hossein (dott. Singh), Dominique Wilms (Eva), Gamil Ratib (Sensak), Jacques Mauclair, Henri Virlogeux, Akom Mokranond - **p.**: Paul Cadéac per la P.A.C. - C.I.C.C.-Films Borderie - / DA.MA. - **o.**: Francia-Italia, 1964 - **d.**: Dear-United Artists.

BEST MAN, The (L'amaro sapore del potere) — **r.**: Franklin Schaffner - **d.**: Dear-U.A.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 52 e dati a pag. 69 del n° 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

BESUCH, Der - LA RANCUNE - LA VENDETTA DELLA SIGNORA — **r.**: Bernhard Wicki - **d.**: Dear-Fox.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 56 e dati a pag. 67 del n° 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

BONNES FEMMES, Les (Le donne facili) — **r.**: Claude Chabrol.

Vedere recensione di Morando Morandini e dati in questo numero.

BULLET FOR A MADMAN (Una pallottola per un fuorilegge) — **r.**: R. G. Springsteen - **s.**: da un romanzo di Marvin H. Albert - **sc.**: Mary e Willard Willingham - **f.** (Eastmancolor della Pathé): Joseph Biroc - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Alexander Golitzen e Henry Bumstead - **mo.**: Russell Schoengarth - **int.**: Audie Murphy (Logan Keliher), Darren McGavin (Sam Ward), Ruta Lee (Lottie), Beverley Owen (Susan), Skip Homeier (Pink Gladden), George Tobias (Diggs), Alan Hale jr. (Leach), Berkeley Harris (Jeff Owens), Edward C. Platt (Tucker), Kevin Tate (Sammy), CeCe Whitney (Goldie), Mort Mills (Ira Snow), Buff Brady (Regas), Bob Steele (sceriffo Moore) - **p.**: Gordon Kay per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1964 - **d.**: Universal-International.

CADAVERE PER SIGNORA — **r.**, **s.** e **sc.**: Mario Mattoli - **f.**: Alessandro D'Eva - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Riccardo Dominici - **mo.**: Roberto Cinquini

- **int.** : Sylva Koscina (Laura), Sergio Fantoni (commissario), Sandra Mondaini (Marina), Scilla Gabel (Renata), Lando Buzzanca (Enzo), Rosalba Neri (Giovanna), Elsa Vazzoler (Costanza), Francesco Mulé (Augusto), Toni Ucci (Michele), Piero Mazzarella (Tommaso), Paolo Bonacelli (Gedeon), Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (i due marittimi), Angelo Santi Amantini (il cadavere) - **p.** : D.D.L. S.p.a. - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : Astoria (regionale).

CAROSELLO DI NOTTE (Sexy Show) — **r., s., sc.,** e **scg.** : Elio Belletti - **f.** (Eastmancolor) : Angelo Baistrocchi - **m.** : Marcello Gigante - **mo.** : Renato Caldonazzo - **int.** : Maria Grazia Buccella, Joan Clair, Umberto Zuanelli, Annie Gorassini, Susanne Loret, Ernö Crisa, Lilli Parker ed altri - **p.** : Vincenzo Petti per la Vale Film - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : regionale.

CASABLANCA, N. D. D'ESPIONS / NOCHES DE CASABLANCA (Spionaggio a Casablanca) — **r.** : Henri Decoin - **s.** e **sc.** : José Antonio de la Loma e Jacques Rémy - **f.** (Eastmancolor) : Luciano Trasatti - **m.** : Gregorio Garcia Segura - **scg.** : Enrique Alarcon - **int.** : Sara Montiel (Teresa), Maurice Ronet (Maurice), Franco Fabrizi (Max), Leo Anchoriz, Gerard Tichy, José Guardiola - **p.** : P. C. Balcazar / Intercontinental Production / Cinitalia - Finanziaria Cinematografica Italiana - **o.** : Spagna-Francia-Italia, 1963 - **d.** : Rome.

CASTELLO DEI MORTI VIVI, Il — **r.** : Herbert Wise [Luciano Ricci] - **s.** e **sc.** : Warren Kiefer - **f.** : Aldo Tonti - **m.** : Angelo Lavagnino - **scg.** : Carlo Gentili - **mo.** : Mario Serandrei - **int.** : Christopher Lee (il Conte Drago), Gaia Germani (Laura), Jacques Stanislawski (Bruno), Luciano Picozzi (Dart), Philippe Leroy (Eric), Mirko Valentin (Sandro), Antonio De Martino (Neep), Donald Sutherland (Pocue), Renato Terra (Forge), Luigi Bonos (Marco) - **p.** : Roberto Dandi per la Serena Film / Francinor - **o.** : Italia-Francia, 1964 - **d.** : Cineriz.

100.000 DOLLARS AU SOLEIL (100.000 dollari al sole) — **r.** : Henri Verneuil - **d.** : M.G.M.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 37 e dati a pag. 66 del n° 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

CHE FINE HA FATTO TOTO BABY? — **r.** : Ottavio Alessi - **s.** e **sc.** : Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi, O. Alessi - **f.** : Sergio D'Offizi - **m.** : Roman Vatro - **scg.** : Nedo Azzini - **int.** : Totò (Totò Baby), Pietro De Vico (Pietro), Mischa Auer (Miscia), Ivy Holzer (autostoppista), Edy Biagetti (altra autostoppista), Alicia Brandet (moglie di Miscia), Mario Castellani, Alvaro Alvisi, Stelvio Tosi, Olimpia Cavalli, Gianluigi Scarpa, Clara Bindi - **p.** : P.C.M. (Produzioni Cinematografiche Mediterranee) - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : Cineriz.

CONSTANCE AUX ENFERS / UN BALCON SOBRE EL INFIERNO (La finestra della morte) — **r.** : François Villiers - **s.** : da un romanzo di Jean-Pierre Ferrière - **sc.** : Jacques Sigurd, J. P. Ferrière - **f.** : Manuel Berenguer - **m.** : Claude Bolling - **scg.** : Pierre Thevenet - **mo.** : Christian Gaudin - **int.** : Michèle Morgan (Costanza Brunel), Dany Saval (Pascale Paquin), Simon Andreu (Hugo), Maria Pacôme (Marie-Cécile), Claude Rich, Jorge Rigaud, Carlos Casaravilla, Matilde Muñoz Sampedro, Tota Alba - **p.** : Luxor Films - Capitole Film / P. C. Balcazar - **o.** : Francia-Spagna, 1963 - **d.** : Dear-20th Century Fox.

CRITIC'S CHOICE (Mia moglie ci prova) — **r.** : Don Weis - **s.** : dalla commedia di Ira Levin - **sc.** : Jack Sher - **f.** (Panavision, Technicolor) : Charles Lang - **m.** : George Duning - **scg.** : Edward Carrere - **mo.** : William Ziegler - **int.** : Bob Hope (Parker Ballantine), Lucille Ball (Angela Ballantine), Marilyn Maxwell (Ivy London), Rip Torn (Dion Kapakos), Jessie Royce Landis (Charlotte Orr), John Dehner (S. P. Champlain), Jim Backus (dott. Von Hagedorn), Ricky Kelman (John Ballantine), Dorothy Green (signora Champlain), Marie Windsor (Sally Orr), Evan McCord (Phil Yardley), Richard Deacon (Harvey Rittenhouse), Joan Shawlee (Marge

Orr), Jerome Cowan (Joe Rosenfield), Donald Losby (Godfrey Van Hagedorn), Lurene Tuttle (la madre), Ernestine Wade (Thelma), Stanley Adams (Bartender) - **p.:** Frank P. Rosenberg per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Warner Bros.

DEVIL-SHIP PIRATES, The (La nave del diavolo) — **r.:** Don Sharp - **s.** e **sc.:** Jimmy Sangster - **f.** (Hammerscope, Technicolor) : Michael Reed - **m.:** Gary Hughes - **e.s.:** Les Bowie - **scg.:** Bernard Robinson, Don Mingaye - **mo.:** James Needs - **int.:** Christopher Lee (capitan Robeles), John Cairney (Harry), Barry Warren (Manuel), Ernest Clark (sir Basil Smeeton), Natasha Pyne (Jane), Suzan Farmer (Angela), Andrew Keir (Tom), Duncan Lamont (Bosun), Michael Ripper (Pepé), Charles Houston (Antonio), Harry Locke (Bragg), Michael Newport (Smiler), Peter Howell (vicario), Jack Rodney (Mandrake), Philip Latham (Miller), Leonard Fenton (Quintaba), Barry Linehan (Gustavo), Bruce Beeby (Pedro), Michael Peake (Grande), Johnny Briggs (Pablo), Joseph O'Connor (Don José), Annette Whiteley (Meg), June Ellis (signora Blake) - **p.:** Anthony Nelson Keys per la Hammer - Associated British-Pathé - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Columbia-Ceiad.

DOMINATORE DEL DESERTO, Il — **r.:** Amerigo Anton - **s.** e **sc.:** Mario Moroni, Alberto De Rossi - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Aldo Giordani - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Amedeo Mellone. - **int.:** Kirk Morris (Nadir), Hélène Chanel (Zaira), Paul Muller (Yussufi), Rosalba Neri (Fatima), Furio Meniconi (El Krim), Aldo Bufi Landi, Ugo Sasso, Geneviève Audry, Rina Mascetti, Edda Ferronau, Rinaldo Zamperla - **p.:** Luigi Rovere per la Cineluxor - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Cineriz.

DR. SYN, ALIAS THE SCARECROW (L'inafferrabile Primula Nera) — **r.:** James Neilson - **s.:** dal romanzo «Christopher Syn» di Russell Thorndike e William Buchanan - **f.** (Technicolor) : Paul Beeson - **m.:** Gerard Schurmann - **scg.:** Michael Stringer - **mo.:** Peter Boita - **int.:** Patrick McGoohan (dott. Syn), George Cole (Sexton Mipps), Tony Britton (Simon Bates), Michael Hordern (Sir Thomas Banks), Geoffrey Keen (generale Pugh), Kay Walsh (signora Waggett), Eric Pohlmann (re Giorgio III), Patrick Wymark (Joe Ransley), Alan Dobie (Fragg), Sean Scully (John Banks), Eric Flynn (Philip Brackenbury), David Buck (Harry Banks), Percy Herbert (capo carceriere), Robert Brown (Sam Farley), Jill Curzon (Kate Banks), Mark Dignam (il vescovo), Gordon Gostelow (Ben), Bruce Seton (Beadle), Allan McClelland (secondo carceriere), Richard O'Sullivan (George Ransley), Simon Lack (caporale dei dragoni), Elsie Wagstaff (signora Ransley) - **p.:** Walt Disney [**p. in coll.:** Bill Anderson] per la Walt Disney Production - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Rank.

DUE EVASI DI SING SING, I — **r.:** Lucio Fulci - **s.:** Marcello Ciorciolini - **sc.:** M. Ciorciolini, L. Fulci - **f.:** Adalberto Albertini - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Saverio D'Eugenio - **mo.:** Ornella Micheli - **int.:** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Gloria Paul, Arturo Dominici, Alicia Brandet, Poldo Bendandi, Attilio Dottesio, Freddy Mack, Livio Lorenzon, Omero Gargano, Renato Terra, Vittorio Bonos, Mimo Poli, Nino Terzo, Enzo Andronico, Mary Arden, Marilù Asaro - **p.:** Mega-Turris - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Panta (regionale).

DUE GLADIATORI, I — **r.:** Mario Caiano - **s** e **sc.:** Mario Amendola, Alfonso Brescia - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Pier Ludovico Pavoni - **m.:** Carlo Franci - **mo.:** Nella Nannuzzi - **int.:** Richard Harrison, Moira Orfei, Alberto Farnese, Mimmo Palmara, Mirko Ellis, Piero Lulli, Giuliano Gemma - **p.:** Prometeo Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Euro.

DUE MAFIOSI NEL FAR WEST — **r.:** Giorgio Simonelli - **s.:** Marcello Ciorciolini, G. Simonelli - **sc.:** M. Ciorciolini - **f.** (Panoramicscreen, Eastmancolor) : Juan Julio Baena - **m.:** Giorgio Fabor - **scg.:** Amedeo Mellone - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Aroldo Tieri, Hélène Chanel, Aldo Giuffré, Fernando Sancho, Anna Casares, Adriano Micantoni, Alfredo Rizzo, Luis Peña, Felix Dafauce, Vittorio Bonos - **p.:** Fida / Epoca Film - **o.:** Italia-Spagna, 1964 - **d.:** Fida (regionale).

ENCHANTED ISLAND (I rinnegati dell'isola misteriosa) — **r.:** Allan Dwan — **s.:** dal romanzo « Typee » di Herman Melville - **sc.:** James Leicester, Harold Jacob Smith - **f.** (Technicolor) : George Stahl - **m.:** Paul LaVista - **canzone:** Robert Allen - **scg.:** Hal Wilson Cox - **mo.:** Albert E. Valenzuela - **superv. mo.:** James Leicester - **int.:** Dana Andrews (Abner Bedford), Jane Powell (Fayaway), Don Dubbins (Tom), Arthur Shields (Jimmy Dooley), Ted de Corsia (capitan Vangs), Friedrich Ledebur (Mehevi), Augustin Fernandez (Kory Kory), Francisco Reiguera (lo stregone), Les Hellman (primo ufficiale Moore), Eddie Saenz, Dale Van Sickel, Paul Stader (marinai) - **p.:** Benedict Bogeaus per la Waverly Production - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** Rank.

ENSIGN PULVER (Una nave tutta matta) — **r.:** Joshua Logan - **s.:** dalla commedia di Thomas Heggen e J. Logan - **sc.:** J. Logan e Peter S. Feibleman - **f.** (Panavision, Technicolor) : Charles Lawton - **m.:** George Duning - **scg.:** Leo Kuter - **mo.:** William Reynolds - **int.:** Robert Walker jr. (guardiamarina Pulver), Burl Ives (capitano Morton), Walter Matthau (Doc), Tommy Sands (Bruno), Millie Perkins (Scotty), Kay Medford (capo infermiera), Larry Hagman, Gerald O'Loughlin, Sal Papa, Al Freeman jr, James Farentino, Peter L. Marshall, James Coco, Don Dorrell, Peter Matek, Diana Sands, Joseph Marr - **p.:** Joshua Logan per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Warner Bros.

ERCOLE CONTRO I FIGLI DEL SOLE — **r.** e **s.:** Osvaldo Civirani - **sc.:** Franco Tannozzini, O. Civirani - **f.** (Scope, Eastmancolor) : Julio Ortas Plaza - **m.:** Lallo Gori - **scg.:** Pier Vittorio Marchi - **mo.:** Nella Nannuzzi - **c.:** Mario Jorsi - **int.:** Mark Forest (Ercole), Anna Maria Pace, Giuliano Gemma, Andrea Rhu, Giulio Donnini, Franco Fantasia, Andrea Scotti, Antonio Acqua, Romano Ghini, Assia Zezon, Audrey Anderson - **p.:** Wonderfilms Produzione Cinematografica / Hispamer - **o.:** Italia-Spagna, 1964 - **d.:** regionale.

FATE IS THE HUNTER (Destino in agguato) — **r.:** Ralph Nelson - **s.:** dal romanzo di Ernest K. Gann - **sc.:** Harold Medford - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : Milton Krasner - **m.:** Jerry Goldsmith - **scg.:** Hildyard Brown - **mo.:** Robert Simpson - **int.:** Glenn Ford (Sam McBane), Nancy Kwan (Sally Fraser), Rod Taylor (Jack Savage), Suzanne Pleshette (Martha Webster), Jane Russell (se stessa), Nehemiah Persoff (Sawyer), Robert Wilke (Stillman), Dart Clark (Wilson), Robert Simon (procuratore), Wally Cox (Bundy), Max Showalter (Crawford), Dorothy Malone (Lisa Bond), Mark Stevens (Mickey Doolan) - **p.:** Aaron Rosenberg per la Arcola - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Dear-Fox.

FINAL HOUR, The (L'ultimo vendicatore) — **r.:** Robert Douglas - **s.:** Ward Hawkins, Bernard Girard - **sc.:** Harry Kleiner - **f.** (Colore della Consolidated Film Industries stampato in Technicolor) : Lionel Lindon - **m.:** Percy Faith - **scg.:** George Patrick - **mo.:** Bud Small - **int.:** Lee J. Cobb (giudice Garth), Doug McClure (Trampas), James Drury (il « Virginiano »), Ulla Jacobsson (Polcia), Gary Clarke (Steve), Roberta Shore (Betsy), Jacques Aubuchon (Antek Wolski), Bert Freed (Milo Henderson), Don Galloway (Jack Henderson), Dean Fredericks (Jan Wolski), Myron Healey (Martin Croft), Sheldon Allman (Parker), Russ Elliott (sceriffo), Whit Bissell (Burns), Richard Garland (Felton), Peter Mamakos (Walzchek), Ted Knight (minatore), Anthony Jochim (Sylvester) - **p.:** Frank Price per la Universal-International - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Universal. [telefilm a colori della serie « The Virginian »].

FOR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR (A proposito di tutte queste... signore) — **r.:** Ingmar Bergman - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 7 e dati a pag. 29 del n° 8-9, agosto-settembre 1964 (Festival di Venezia).

FRIGHTENED CITY, The (Scotland Yard - Sezione Omicidi) — **r.:** John Lemont - **s.:** Leigh Vance, J. Lemont - **sc.:** L. Vance - **f.:** Desmond Dickinson - **m.:** Norrie Paramor - **scg.:** Maurice Carter - **mo.:** Bernard Gribble - **int.:**

Herbert Lom (Waldo Zhernikov), John Gregson (Sayers), Sean Connery (Paddy Damion), Alfred Marks (Harry Foulcher), Yvonne Romain (Anya), Olive McFarland (Sadie), Kenneth Griffiths (Wally), David Davies (Alf Peters), Frederick Piper (Ogle), John Stone (Hood), Robert Cawdron (Nerone), Tom Bowman (Tanky Thomas), Patrick Jordan (Frankie Farmer), George Pastell (Sanchetti), Patrick Holt (sovrintendente Carter), Bruce Seton (vice commissario), Robert Percival (Wingrove), Joan Haythorne (miss Rush), Arnold Diamond (Moffat), Jack Stewart (Tyson), Douglas Robinson (Salty Brewer), Marianne Stone, Neal Arden, Norrie Paramor, Malcolm Clare, J. G. Devlin, John Witty, Vanda Godsell, Tony Hawes - **p.:** J. Lemont e L. Vance per la Zodiac - **o.:** Gran Bretagna, 1961 - **d.:** Rank.

FROM THE EARTH TO THE MOON (Dalla terra alla luna) — **r.:** Byron Haskin - **s.:** dal romanzo di Jules Verne - **sc.:** Robert Blees, James Leicester - **f.** (Technicolor) : Edwin B.Du Par - **m.:** Louis Forbes - **eff. f. spec.:** Albert M. Simpson - **scg.:** Hal Wilson Cox - **eff. scg. spec.:** Lee Zavitz - **mo.:** James Leicester - **int.:** Joseph Cotten (Victor Barbicane), George Sanders (Stuyvesant Nicholl), Debra Paget (Virginia), Don Dubbins (Ben Sharpe), Henry Daniell (Morgana), Carl Esmond (Jules Verne), Melville Cooper (Bancroft), Ludwid Stossell (Von Metz), Patric Knowles (Cartier), Morris Ankrum (Presidente Grant) - **p.:** Benedict Bogeaus per la Waverly - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** Rank.

Arrivato in stagione morta a sei anni dalla sua realizzazione, c'era da sospettare che From the Earth to the Moon *non fosse un gran che. Presenta infatti una certa accuratezza di confezione, è discretamente (ma senza particolari voli) interpretato, specie da George Sanders, che è Stuyvesant Nicholl, il sabotatore dell'impresa spaziale, ma non ha assolutamente mordente avventuroso né Byron Haskin riesce a conferirgli quella patina di nostalgia che era il segreto delle altre versioni verniane puntualmente sfornateci da Hollywood in questi anni. Peccato, ché rievocare la coraggiosa spedizione lunare dello spericolato Barbicane oggi che le ricerche in questo senso stanno avvicinandoci ai risultati, poteva essere una eccellente occasione per un regista dotato, più di Haskin, di vero talento e non solo di passabile mestiere. (E.G.L.).*

GAUCHO, Il - **r.:** Dino Risi.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati in questo numero.

GLADIATRICI, Le — **r.** e **s.:** Antonio Leonviola - **sc.:** Maria Sofia Scandurra, Silvana Zdunic - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Guglielmo Mancori - **m.:** Mario Ammonnini - **scg.:** Oscar D'Amico - **c.:** Serenella Staccioli - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Susy Andersen (Tamar), Joe Robinson (Taur), Maria Fiore (Yamad), Harry Baird (Ubaratutu), Carla Foscari (Ghebel Gor), Janine Hendy (Regina Nera), Claudia Capone (Agarit), Alberto Cevenini (Siros) - **p.:** Alfredo Guarini per la Italia Produzione Film - Coronet Film - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** Warner Bros.

GLOBAL AFFAIR, A (I guai di papà) — **r.:** Jack Arnold - **s.:** Eugene Vale - **sc.:** Arthur Marx, Bob Fisher, Carles Lederer - **f.** (Metroscope) : Joseph Ruttenberg - **m.:** Dominic Frontiere - **scg.:** George W. Davis, Preston Ames - **mo.:** Bud Molin - **int.:** Bob Hope (Frank Larrimore), Lilo Pulver (Sonya), Michèle Mercier (Lisette), Elga Andersen (Yvette), Yvonne De Carlo (Dolores), Robert Sterling (Randy), John McGiver (Snifter), Nehemiah Persoff (Segura), Miiko Taka (Fumiko), Jacques Bergerac (Louis Duval), Mickey Shaughnessy (poliziotto), Denise Monroe (la « Baby »), Tanya Lemant (Panja), Georgia Hayes (Jean), Edmund Ryan (Gavin) e le Global Girls - **p.:** Hal Bartlett, Eugene Vale per la Seven Arts / Hal Bartlett Prod. - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** M.G.M.

HARD DAY'S NIGHT, A (Tutti per uno) — **r.:** Richard Lester.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati in questo numero.

HEAVENS ABOVE! (Lassù qualcuno mi attende) — **r.:** John Boulting **s.** e **sc.:** Frank Harvey, J. Boulting da un'idea di Malcolm Muggeridge - **f.:** Max Greene - **m.:** Richard Rodney Bennett - **scg.:** Albert Witherick - **mo.:** Teddy

Darvas - **int.:** Peter Sellers (rev. John Smallwood), Cecil Parker (Arcidiacono Aspinall), Isabel Jeans (Lady Despard), Eric Sykes (Harry Smith), Bernard Miles (Simpson), Brock Peters (Matthews), Ian Carmichael (l'altro Smallwood), Irene Handl (René Smith), Miriam Karlin (Winnie Smith), Joan Miller (signora Smith-Gould). Eric Barker (direttore banca), Roy Kinnear (Fred Smith), Kenneth Griffith (rev, Owen Thomas), Miles Malleson (Rockerby), William Hartnell (Magg. Fowler), Joan Hickson (la massaia pettegola), Mark Eden (sir Geoffrey Despard), John Comer (macellaio), George Woodbridge (vescovo), Geoffrey Hibbert (ufficiale conciliatore), Colin Gordon (Primo Ministro), Josephine Woodford (Doris Smith), Basil Dignam (governatore delle prigioni), Cardew Robinson (vagabondo), Harry Locke, Thorley Walters, Malcolm Muggeridge - **p.:** Roy Boulting per la Charter - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** regionale.

HIRED GUN, The [Il sicario] - THE IRON TRAIL [La pista d'acciaio] (Le avventure di Cheyenne Bill) — **r.:** Leslie H. Martinson - **s.:** Montgomery Pittman e Jack Emanuel - **sc.:** M. Pittman, Berne Giler - **f.:** Harold Stine - **m.:** William Lava - **scg.:** Perry Ferguson - **arr.:** William Kuehl - **mo.:** Robert T. Sparr - **superv. mo.:** James Moore - **int.:** Clint Walker (Cheyenne Bill), Whitney Blake (Lilli Bridgeman), Alan Hale jr. (Bridgeman), Don Megowan (Kiley Rand), Dennis Hopper (Abe Larson), Dani Crayne (Mary Allen), Sydney Smith (maggiore Jonathan), Sheb Wooley (Jones), Almira Sessions (signora Thatcher), Sam Buffington (Chester), Carol Coombs (Martha), Montgomery Pittman, Lowell Brown - **p.:** Arthur W. Silver per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1960 - **d.:** Warner Bros - [La pellicola è composta da due telefilm della serie **Cheyenne**].

HOMME DE RIO, L' (L'uomo di Rio) — **r.:** Philippe De Broca - **m.:** Georges Delerue - **altri int.:** Roger Dumas, Daniel Ceccaldi, Sabu do Brasil - **p.:** Alexandre Mnouchkine e Georges Dancigers per Les Films Ariane - Les Productions Les Artistes Associes (Paris) / Dear-Vides (Roma).

Vedere giudizio di G. Grazzini a pag. 150 e altri dati a pag. 156 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Festival di Karlovy Vary).

HOT ENOUGH FOR JUNE (Troppo caldo per giugno) — **r.:** Ralph Thomas - **s.:** dal romanzo « Night of Wenceslas » di Lionel Davidson - **sc.:** Lukas Heller - **f.** (Eastmancolor): Ernest Steward - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **scg.:** Syd Cain - **mo.:** Alfred Roome - **int.:** Dirk Bogarde (Nicholas Whistler), Sylva Koscina (Vlasta Simenova), Robert Morley (col. Cunliffe), Leo McKern (Simenova), Roger Delgado (Josef), John Le Mesurier (Allsop), Richard Vernon (Roddinghead), Amanda Grinling (segretaria di Cunliff), Derek Nimmo (Fred), Noel Harrison (Johnnie), Jill Melford (Lorna), George Pravda (Pavelka), Eric Pohlmann (Galushka), Brook Williams (Leon), Richard Pasco (Plakov), Philo Hauser (Vicek), Gertan Klauber (lo studioso tedesco), Alan Tilvern (assistente di Simenova), Frank Finlay (portinaio ambasciata), John Junkin (magazziniere), André Charise (cameriere), Igor Meggido, Sandra Hampton (ballerini russi), John Standing, Derek Fowlds, Norman Bird, William Mervyn - **p.:** Betty E. Box per la Rank - Betty E. Box-Ralph Thomas Production - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Rank.

INTRIGO, L' — **r.:** Vittorio Sala - **supervisione:** George Marshall - **s.:** dal romanzo « Dark Purpose » di Doris Hume - **sc.:** Massimo D'Avack - **dial.:** D'Avack, Steve Barclay, David Harmon - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Gabor Pogany - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **scg.:** Giuseppe Tavazza - **mo.:** Giancarlo Cappelli - **int.:** Shirley Jones (Karen Williams), Rossano Brazzi (conte Paolo Barbarelli), George Sanders (Raymond Fontaine), Georgia Moll (Cora Barbarelli), Micheline Presle (Monique Bouvier) - **p.:** Steve Barclay per la Galatea e Brazzi-Barclay-Hayutin / Lyre - **o.:** Italia-Francia, 1963 - **d.:** Titanus.

ISLAND OF THE BLUE DOLPHINS, The (L'isola dei Delfini Blu) — **r.:** James B. Clark - **s.:** dal romanzo omonimo di Scott O'Dell - **sc.:** Ted Sherdeman, Janek Love - **f.** (Eastmancolor): Leo Tover - **m.:** Paul Sawtell - **scg.:** Oliver

Emert - **mo.:** Ted J. Kent - **int.:** Celia Kaye (Karana), Larry Domasin (Ramo), Ann Daniel (Tutok), George Kennedy (il capitano), Carlos Romero (Chowing), il cane Rontu e le tribù Manchester e Kashai di Poma Nation - **p.:** Robert B. Radnitzt per la Robert Radnitzt Production **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Universal.

Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 114 del nº 8-9, agosto-settembre 1964 (Venezia-Mostra film per ragazzi).

ITALIANI BRAVA GENTE — **r.:** Giuseppe De Santis.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati nel prossimo numero.

IT'S A MAD, MAD, MAD, MAD WORLD (Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo) — **r.:** Stanley Kramer.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

JENA DI LONDRA, La — **r., s.** e **sc.:** Henry Wilson - **f.:** Hugh Griffith - **m.:** Frank Mason [Francesco De Masi] - **scg.:** Gabriel Kiss e Al Merik - **mo.:** John Alen - **int.:** Bernard Price (dott. Edward), Diana Martin (Muriel), Tony Kendall (Henry), Denise Clar (governante), Claude Dantes, Alan Collins, John Matthews, Thomas Walton, James Harrison, Antony Wright, Annie Benson, Robert Burton - **p.:** Giuliano Simonetti per la Geosfilm - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Columbia-Ceiad.

JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, Le (Il diario di una cameriera) — **r.:** Luis Buñuel - **f.** (Franscope) - **Altri int.:** Jean-Claude Carrière (il curato), Bernard Musson (sacrestano), Claude Jaeger (il giudice), Muni (Marianne), Madeleine Damien, Geymond Vital, Jean Franval, Marcel Rouze, Jeanne Perez, Andrée Tainsy, Françoise Bertin, Pierre Collet, Aline Bertrand, Joëlle Bernard, Michelle Dacquid, Marcelle Floch, Marc Eyraud, Gabriel Gobin - **p.:** Serge Silberman e Michel Safra - Speva Films - Cine Alliances-Filmsonor / Dear Film - **o.:** Francia-Italia, 1964 - **d.:** Dear-Fox.

Vedere giudizio di G. Grazzini a pag. 148 e altri dati a pag. 156 del nº 8-9, agosto-settembre 1964 (Festival di Karlovy Vary).

JUDEX (L'uomo in nero) — **r.:** Georges Franju - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 61 e dati a pag. 74 del n. 7, luglio 1964 (Festival di S. Sebastiano).

KING OF THE ROARING 20'S (Il padrone di New Jork) — **r.:** Joseph Newman - **s.:** dal libro « The Big Bankroll » di Leo Katcher - **sc.:** Jo Swerling - **f.:** Carl Guthrie - **m.:** Franz Waxman - **scg.:** David Milton - **mo.:** George White - **int.:** Mickey Rooney (Johnny Burke), David Janssen (Arnold Rothstein), Dianne Foster (Carolyn Green), Jack Carson (« Big Tim » O'Brien), Diana Dors (Madge), Mickey Shaughnessy (Jim Kelly), Dan O'Herlihy (Phil Butler), Keenan Wynn (Tom Fowler), Joseph Schildkraut (Abraham Rothstein), William Demarest (Hecht), Murvyn Vye (Williams), Regis Toomey (Bill Baird), Robert Ellenstein (Lenny), Teri Janssen (Joanie), Viola Harris, Tim Rooney, Jim Baird, Steve Hammer - **p.:** Samuel Bischoff e David Diamond per Allied Artists - Bischoff-Diamond Production - **o.:** U.S.A., 1961 - **d.:** regionale.

KOKKINA FANARIA (Frine e le compagne) — **r.:** Vassili Georgiades - **scg.:** Petros Capoularis - **d.:** Warner Bros.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 62 e altri dati a pag. 69 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

LAISSEZ TIRER LES TIREURS (Lasciate sparare... chi ci sa fare) — **r.:** Guy Lefranc - **s.:** Michel Lebrun - **sc.:** M. Lebrun, Jules Morris Dumoulin - **f.:** Henri Persin - **scg.:** Louis Le Barbenchon - **mo.:** Monique Kirsanoff - **int.:** Eddie Constantine (Jeff Gordon), Guy Tréjean (Martin), Daphne Dayle (Elisabeth), Maria Grazia Spina (Corinne), Hubert De Lapparent (Brunel), Patrizia Viterbo (Pa-

tricia), Nino Ferrari, Jean-Jacques Steen - **p. :** Jacques Roitfeld / Fida Cinematografica - **o. :** Francia-Italia, 1964 - **d. :** Fida (regionale).

LEONE DI TEBE, Il — r. : Giorgio Ferroni - **s.** e **sc. :** Remigio Del Grosso, G. Ferroni - **f.** (Eastmancolor) : Angelo Lotti - **m. :** Francesco De Masi - **mo. :** Antonietta Zita - **int. :** Mark Forest, Yvonne Furneaux, Massimo Serato, Rosalba Neri, Alberto Lupo, Pierre Cressoy, Nerio Bernardi, Carlo Tamberlani - **p. :** Filmes - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** Euro.

LOVE IN LAS VEGAS (Viva Las Vegas) — r. : George Sidney - **s.** e **sc. :** Sally Benson - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Joseph Biroc - **m. :** George Stoll - **scg. :** George W. Davis, Richard Carfagno - **mo. :** John McSweeney - **int. :** Elvis Presley (Lucky Jackson), Ann Margret (Rusty Martin), Cesare Danova (conte Elmo Mancini), William Demarest (Martin), Nicky Blair (Shorty Farnsworth) - **p. :** Jack Cummings e George Sidney per la M.G.M. - Jack Cummings Productions - **o. :** U.S.A., 1963 **d. :** M.G.M.

LOVE WITH THE PROPER STRANGER (Strano incontro) — r. : Robert Mulligan.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati in un prossimo numero.

MACISTE ALLA CORTE DELLO ZAR — r. : Amerigo Anton - **s. :** Mario Moroni, - **sc. :** M. Moroni, A De Rossi, A. Anton - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Aldo Giordani - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg. :** Amedeo Mellone - **c. :** Walter Patriarca - **int. :** Kirk Morris (Maciste), Massimo Serato (lo zar), Gloria Milland (Nadia), Ombretta Colli, Tom Felleghi, Giulio Donnini, Dada Gallotti, Ugo Sasso, Arnaldo Arnaldi, Renato Rossini, Attilio Dottesio, Luigi Scavran, Giorgio Bixio - **p. :** Luigi Rovere per la Cineluxor - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** Cineriz.

MAIL ORDER BRIDE (Ad ovest del Montana) — r. : Burt Kennedy - **s. :** da un racconto di Van Cort - **sc. :** Burt Kennedy - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Paul C. Vogel - **m. :** George Bassman - **scg. :** George W. Davis, Stan Jolley - **mo. :** Frank Santillo - **int. :** Buddy Ebsen (Will Lane), Keir Dullea (Lee Carey), Lois Nettleton (Annie Boley), Warren Oates (Jace), Barbara Luna (Marietta), Paul Fix (Jess Linley), Marie Windsor (Hanna), Denver Pyle (il predicatore), Bill Smith (Lank), Jimmy Mathers (Matt), Doodles Weaver (Chralie), Kathleen Freeman (sorella Sue), Abigail Shelton (la zitella), Diane Sayer (Lily), Ted Ryan (Bartender) - **p. :** Richard E. Lyons per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** M.G.M.

MARNIE (Marnie) — r. : Alfred Hitchcock.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati in questo numero.

MARZIANI HANNO 12 MANI, I — r. : Franco Castellano, Giuseppe Moccia (Pipolo) - **s.** e **sc. :** Castellano e Pipolo - **f. :** Alfio Contini - **m. :** Ennio Morricone - **scg. :** Giorgio Giovannini - **mo. :** Gisa Radicchi-Levi - **int. :** Paolo Panelli, Magali Noël, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Dominique Boschero, Valeria Fabrizi, Margaret Lee, Cristina Gaioni, Carlo Croccolo, Francesco Mulé, Pietro De Vico, Umberto D'Orsi, Enzo Garinei, Lando Buzzanca, Alfredo Lando, Pepe Calvo - **p. :** Dario Sabatello per la D. Sabatello Produzione / Epoca Film - **o. :** Italia-Spagna, 1964 - **d. :** Cineriz.

MASCARA DE SCARAMOUCHE, La (Le avventure di Scaramouche) — r. : Antonio Isasi Isasmendi - **s. :** Guido Malatesta, dal romanzo di Rafael Sabatini - **sc. :** Jorge Illa, Luis Cameron, Arturo Rigel, A. Isasi Isasmendi - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor) : Alejandro Ulloa - **m. :** Gregorio Garcia Segura - **scg. :** Enrique Alarcòn - **mo. :** Petra De Mieva - **int. :** Gérard Barray (Robert Lafleur detto Scaramouche), Gianna Maria Canale (Susanna), Alberto de Mendoza (Marchese de La Tour, duca di Froissard), Jorge Rigaud (Villancourt), Michèle Girardon (Colette), Yvette Lebon (madame de Popignan), Andrés Mejuto (Pietro), Helga Liné, Antonio Gradoli,

Xa das Bolas, Gustavo Re, Rafael Duran, Alvaro De Luna, Iran Eory - **p.:** Miguel Tudela per la Benito Perojò / Capitol-Fides / C. C. Mondiale - **o.:** Spagna-Francia-Italia, 1963 - **d.:** Dear-Fox.

MILLE E UNA DONNA — **r., s.** e **sc.:** Mino Loy - **comm.:** Vinicio Marinucci - **voce:** Renato Izzo - **f.** (Scope, Eastmancolor) : Floriano Trenker - **m.:** Franco Tamponi - **mo.:** Enzo Alabiso - **p.:** Carlo Bajot e Giancarlo Delfino per la Documento Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

MISSILE TO THE MOON (Missili sulla luna) — **r.:** Richard Cunha - **s.** e **sc.:** H. E. Barrue, Vincent Fetre - **f.:** Meredith Nicholson - **m.:** Nicholas Carras - **mo.:** Everett Dodd - **int.:** Richard Travis (Dayton), Cathy Downs (June), K. T. Stevens (Lido), Tommy Cook (Gary), Nina Bara (Alpha), Gary Clarke (Lon), Michael Whalen (Dirk), Lauri Mitchell (Lambda), Marjorie Hellen (Zeema) - **p.:** Marc Frederic e George Foley per la Astor - **o.:** U.S.A., 1958-59 - **d.:** regionale.

MONSIEUR (Intrigo a Parigi) — **r.:** Jean-Paul Le Chanois.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

90 MINUTEN NACH MITTELNACHT (Novanta minuti dopo mezzanotte) — **r.:** Jürgen Goslar - **s.:** dal romanzo di Joseph Hayes - **sc.:** Wolfgang Schitzler - **f.:** Klaus von Rautenfeld - **m.:** Bert Kaempfert - **scg.:** Wolf Engler - **mo.:** Wolfgang Wehrum - **int.:** Christine Kaufmann, Christian Doermer, Martin Held, Hilde Krahl, Karel Stepanek, Bruno Dietrich, Wolfgang Zilzer, Heinz Schimmelpfennig, Max Buchsbaum, Thomas Braut, Ursula Herwig, Hans Bernhardt, Gerda Maria Klein - **p.:** Roxy - **o.:** Germania Occid., 1962 - **d.:** regionale.

NIGHTMARE IN THE SUN (Sfida sotto il sole) — **r.:** Marc Lawrence - **s.:** M. Lawrence, George Fass - **sc.:** Ted Thomas, Fanya Lawrence - **f.** (De Luxe color) : Stanley Cortez - **m.:** Paul Glass - **int.:** John Derek, Aldo Ray, Ursula Andress, Arthur O'Connell, Sammy Davis jr., Keenan Wynn - **p.:** Filmco In. - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Euro.

NOCHES DE CASABLANCA: Vedere **CASABLANCA, N. D. D'ESPIONS.**

OF HUMAN BONDAGE (Schiavo d'amore) — **r.:** Ken Hughes - **r. sequenze agg.:** Henry Hathaway - **f. sequenze agg.:** Denys Coop - **m.:** Ron Goodwin - **scg.:** John Box - **altri int.:** Olive White (amichetta di Griffiths), David Morris (Philip Carey da giovane), Norman Smythe.

Vedere giudizio di G. Grazzini a pag. 131 e altri dati a pag. 137 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Festival di Berlino).

ON THE FIDDLE (A 077 dalla Francia senza amore) — **r.:** Cyril Frankel - **s.:** dal romanzo « Stop at a Winner » di R. F. Delderfield - **sc.:** Harold Buchnam - **f.:** Edward Scaife - **m.:** Malcolm Arnold - **scg.:** John Blezard - **mo.:** Peter Hunt - **int.:** Sean Connery (Pedlar Pascoe), Alfred Lynch (Horace Pope), Cecil Parker (Bascombe), Wilfrid Hyde White (Trowbridge), Stanley Holloway (Cooksley), Kathleen Harrison (Signora Cooksley), Eleonor Summerfield (Flora McNaughton), Eric Barker (dottore), Terence Longdon (addetto all'antiaerea), Alan King (serg. Buzzer), Ann. Beach (Iris), John Le Mesurier (Hixon), Victor Maddern (I aviere), Harry Locke (Huxtable), Viola Keats (infermiera), Peter Sinclair (Pope), Edna Morris (Lil), Thomas Heathcote (Sergente), Jack Lambert (P. C.), Cyril Smith (bigliettario), Simon Lack (Baldwin), Graham Stark (serg. Ellis), Bill Owen (caporale Gittens), Ian Whittaker (Lancing), Kanneth Warren (Dusty), Harold Goodwin (caporale Reeves), Barbara Windsor (Mavis), Batrix Lehmann (Lady Edith), Jean Aubrey (caporale della WAAF), Miriam Karlin (sergente della WAAF), Gary Cockrell, Patsy Rowlands, Richard Hart, Priscilla Morgan, Jack Smethurst, Brian Weske - **p.:** S. Benjamin Fisz e Ben Arbeid per la S. Benjamin Fisz Production - **o.:** Gran Bretagna, 1961 - **d.:** Globe.

PETITS MATINS, Les (Una ragazza a rimorchio) — **r.:** Jacqueline Audry - **s.:** Stella Kersova - **sc.:** S. Kersova, Pierre Pellegri, Pierre Laroche - **f.:** Robert Le Febvre - **m.:** Georges Van Parys - **scg.:** Frédéric De Pasquale - **mo.:** Suzanne de Troye - **int.:** Agathe Aems (Agathe), François Périer (l'uomo maturo), Jean-Claude Brialy (Jean-Claude), Bernard Blier (il commerciante), Pierre Brasseur (il viaggiatore in partenza), Robert Hossein, Darry Cowl, Pierre Mondy, Lino Ventura, Daniel Gélin, Fernand Gravey, Arletty, Andréa Parisy, Claude Rich, Gilbert Bécaud, Noël, Michel Le Royer, Philippe Clair, Roger Coggio, Francis Blanche, Jo d'Avray, Christian Pezy, Pierre Repp - **p.:** Eugéne Tucherer per la Paris Elysées Films - Films Metzger et Woog - **o.:** Francia, 1961 - **d.:** Globe Films International.

PIACERE E IL MISTERO, Il — **r.:** Enzo Peri - **s.:** Pasquale Prunas e E. Peri - **sc.** e **comm.:** E. Peri, Giancarlo Fusco, Pasquale Prunas - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Benito R. Frattari - **m.:** Marcello Giombini - **mo.:** Mario Serandrei, Tatiana Casini - **p.:** D. De Laurentiis Cinématografica - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** D. De Laurentiis Cin.

PISTOLE NON DISCUTONO, Le — **r.:** Mike Perkins [Mario Caiano] - **f.** (Technicolor) : Julio Ortas e Massimo Dallamano - **scg.:** Charles Simons - **mo.:** Bob Quintle - **int.:** Rod Cameron (Pat Garrett), Dick Palmer (Santero), Angel Aranda (George Clayton), Hans Nielsen (Billy Clayton), Andrew Ray (Manuel), Vivi Bach (Agnes Goddard), Kai Fischer (Helm), Horst Frank (Mike Goddard) - **p.:** Jolly Film / Trio / Constantin Film - **o.:** Italia-Spagna-Germania, 1964 - **d.:** regionale.

PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE, LES (Le più belle truffe del mondo) — **r.:** Roman Polanski ed altri.

Vedere recensione di Morando Morandini e dati nel prossimo numero.

PUMPKIN EATER, The (Frenesia del piacere) — **r.:** Jack Clayton - **d.:** Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 55 e dati a pag. 68 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

QUICK GUN, The (Pistola veloce) — **r.:** Sidney Salkow - **s.:** Steve Fisher - **sc.:** Robert E. Kent - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Lester Shorr - **m.:** Richard La Salle - **scg.:** Robert Purcell - **mo.:** Grant Whytock - **int.:** Audie Murphy (Clint Cooper), Merry Anders (Helen Reed), James Best (Scotty Grant), Ted de Corsia (Spangler), Walter Sande (Tom Morrison), Rex Holman (Rick Morrison), Frank Ferguson (Dan Evans), Charles Meredith (rev. Staley), Mort Mills (Cagle), Gregg Palmer (Donovan), Frank Gerstle (George Keely), Stephen Roberts (dott. Stevens), Paul Bryar (Mitchell) - **p.:** Grant Whytock per l'Admiral Pict - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Columbia-Ceiad.

RAIDERS, The (I temerari del West) — **r.:** Herschel Daugherty - **s.** e **sc.:** Gene L. Coon - **f.** (Technicolor, stampato in Eastmancolor) : Bud Thackery - **m.:** Morton Stevens - **scg.:** Alexander A. Mayer - **mo.:** Gene Palmer - **int.:** Robert Culp (James Butler «Wild Bill» Hickok), Brian Keith (John G. McElroy), Judy Meredith (Martha Jane «Calamity Jane» Canary), James McMullan (William F. «Buffalo Bill» Cody), Alfred Ryder (capitano Benton), Simon Oakland (serg. Austin Tremaine), Ben Cooper (Tom King), Trevor Bardette (zio Otto Strassner), Harry Carey jr. (Jellicoe), Dick Cutting (Jack Goodnight), Addison Richards (Huntington Lawford), Cliff Osmond (Duchamps), Paul Birch (Paul King), Richard Deacon (Mailer), Michael Burns (Jimmy McElroy) - **p.:** Howard Christie per la Revue Studios - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Universal.

RAIDERS OF LEYTE GULF, The (La sfida dei marines) — **r.:** Eddie F. Romero - **s.** e **sc.:** Eddie F. Romero, Carl Kuntze - **f.:** Felipe Sacdalon, Arsenia Dona - **m.:** Tito Aravelo - **mo.:** Eddie F. Romero - **int.:** Jennings Sturgeon (Emmett Wilson), Michael Parsons (ten. Robert Grimm), Liza Moreno (Aida Rivas), Leopold

Salcedo (col. Lino Sebastian), Efren Reyes (capitano Akira), Eddie Mesa (Angel Zabala) Oscar Keesee (Leon Magpayo) - **p. :** Eddie F. Romero per la Lynro Picture - **o. :** U.S.A. - Filippine, 1962-63 - **d. :** regionale.

SADIST, The (A bruciapelo) — **r., s.** e **sc. :** James Landis - **f. :** William Zsigmond - **m. :** Rod Moss - **mo. :** Anthony M. Lanza - **int. :** Arch Hall jr. (Charley Tibbs), Helen Hovey (Doris Page), Richard Alden (Ed Stiles), Marilyn Manning (Judy Bradshaw), Don Russell (Carl Oliver) - **p. :** Nicholas Merroweather e L. Steven Snyder per la Fairway - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Atlantica (regionale).

SANDOKAN ALLA RISCOSSA — **r. :** Luigi Capuano - **s. :** dal romanzo di Emilio Salgari - **sc. :** Arpad de Riso, L. Capuano - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Adalberto Albertini - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg. :** Giancarlo Bartolini Salimbeni, Ernest Kromberg - **mo. :** Antonietta Zita - **int. :** Ray Danton (Sandokan), Guy Madison (Yanez), Franca Bettoja (Samoa), Mario Petri (William Drooks), Alberto Farnese (Tremal Naik), Sandro Moretti (Cammamuri), Aldo Bufi Landi, Giulio Marchetti, Mino Doro, Nando Poggi, Isarco Ravaioli - **p. :** Ottavio Poggi per la Liber Film - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** Dear-United Artists.

SCHIAVI PIU FORTI DEL MONDO, Gli — **r. :** Michele Lupo - **s.** e **sc. :** Roberto Gianviti e M. Lupo - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Guglielmo Mancori - **m. :** Francesco De Mari - **scg. :** Pier Vittorio Marchi - **c. :** Walter Patriarca - **mo. :** Alberto Galliti - **int. :** Roger Browne (Marco), Gordon Mitchell (Balisten), Scilla Gabel (Claudia), Giacomo Rossi Stuart (Caio), Germano Longo (Lucio Emilio), Alfredo Rizzo (Efrem), Carlo Tamberlani (Lucio Terenzio), Arnaldo Fabrizio (Golia il nano), Pietro Ceccarelli, Aldo Pini, Alfio Caltabiano, Adriano Vita, Luciana Vincenzi - **p. :** Elio Scardamaglia per la Leone Film - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** Interfilm (regionale).

SONARON CUATRO BALAZOS (Il vendicatore di Kansas City) — **r. :** Agustin Navarro - **s.** e **sc. :** Mario Guerra, José Mallorqui, Vittorio Vighi - **f** (Eastmancolor) : Ricardo Torres - **m. :** Manuel Parada - **scg. :** Jaime Cubero e Galicia - **mo. :** Mercedes Alonso - **int. :** Fernando Casanova (Paul), Barbara Nelli (Margaret), Paul Piaget (Frank Dalton), Fernando Montes (Albert), Francisco Moran (John), Liz Poiter (Katty), Miguel S. Del Castillo, Angela Cavo - **v. :** Cooperativa Cinematografica Fenix / Silver Bem (Emo Bistolfi) - **o. :** Spagna-Italia, 1963 - **d. :** Warner Bros.

STRAIT-JACKET (Cinque corpi senza testa) — **r. :** William Castle - **s.** e **sc. :** Robert Bloch - **f. :** Arthur Arling - **m. :** Van Alexander - **scg. :** Boris Leven - **mo. :** Edwin Bryant - **e.s. :** Richard Albain - **int. :** Joan Crawford (Lucy Harbin), Diane Baker (sua figlia Carol), Leif Erickson (Bill Cutler, fratello di Lucy), Rochelle Hudson (Emily Cutler), Howard St. John (Raymond Fields), John Anthony Hayes (Michael Fileds), Edith Atwater (signora Fields), George Kennedy (Leo Krause), Mitchell Cox (dott. Anderson), Lee Yeary (Frank Harbin), Patricia Krest (Stella Fulton), Vickie Cos (Carol a tre anni), Patty Lee (una bambina), Laura Hess (una altra bambina), Robert Ward (commesso), Lyn Lundgren (impiegato istituto di bellezza) - **p. :** W. Castle e Dona Holloway per la W. Castle Prod. - **o. :** U.S.A., 1963 **d. :** Columbia-Ceiad.

TEMPO DI ROMA (Esame di guida) — **r. :** Denys de la Patellière - **s. :** dal romanzo di Alexis Curvers - **sc. :** D. de la Patellière, Pascal Jardin - **f.** (Franscope) : Marcel Grignon - **m. :** Georges Garvarentz - **scg. :** Brunello Serena - **mo. :** Jacqueline Thiédot - **int. :** Charles Aznavour (Marcel), Serena Vergano (Geromina), Gregor von Rezzori (sir Craven), Arletty (Cri-Cri), Marisa Merlini (Pia), Mario Carotenuto, Alberto Lupo, Gianrico Tedeschi - **p. :** Les Films du Cyclope / DA. MA. Cinematografica - **o. :** Francia-Italia, 1962 - **d. :** regionale.

TICTABAN (Tictaban, l'isola dell'amore proibito) — **r. :** Eduardo De Castro - **s.** e **sc. :** E. De Castro - **f. :** William H. Jansen - **m. :** Franco Salina - **mo. :** Ralph Dixon - **voce :** Mario Colli - **int. :** indigeni polinesiani - **p. :** Allied Artists (?) **o. :** U.S.A. (?), 1961 (?) - **d. :** regionale.

TRIONFO DI TOM E JERRY, Il — Programma composto dai seguenti cortometraggi a disegni animati: 1) **Carmen Get It (Stasera Carmen)**; 2) **Solid Serenade (Tom menestrello),** 1946 - **r.:** William Hanna e Joseph Barbera - **animazione:** Ed Barge, Michael Lah, Kenneth Muse - **p.:** Fred Quimby per la M.G.M.; 3) **Caballero Droopy (Drupy caballero messicano),** 1952 - **r.:** Dick Lundy - **s.:** Jack Cosgrief e Heck Allen - **animazione:** Walter Clinton, Grant Simmons, Michael Lah, Ray Patterson; 4) **The Bowling Alley-Cat (La partita a bowling),** 1942 - **r.:** William Hanna e Joseph Barbera; 5) **Sorry Safari (Una spedizione sfortunata)**; 6) **The Yankee Doodle Mouse (Astronauta per forza),** 1944 - **r.:** William Hanna e Joseph Barbera - **animazione:** Irven Spence, Pete Burness, Kenneth Muse, George Gordon; 7) **Dickie Moe (La balena bianca)**; 8) **Mouse Comes to Dinner (La micina che venne a pranzo),** 1945 - **r.:** William Hanna e Joseph Barbera - **animazione:** Irven Spence, Kenneth Muse, Peter Burness, Ray Patterson; 9) **The Bear and the Hare (L'orso e il coniglio),** 1948 - **r.:** Fred Quimby - **animazione:** Don Patterson, Ray Abrams, Irving Levine, Gil Turner; 10) **Jerry and Jumbo (Jerry e il piccolo Jumbo),** 1953 - **r.:** William Hanna e Joseph Barbera - **animazione:** Kenneth Muse, Irven Spence, Ed Barge; 11) **Neapolitan Mouse (Il topolino napoletano),** 1954 - dati comuni agli undici cortometraggi: **m.:** Scott Bradley - **p.:** Fred Quimby per la Metro-Goldwyn-Mayer - **o.:** U.S.A. - **d.:** M.G.M.

ULTIMO UOMO DELLA TERRA, L' — **r.** e **sc.:** Ubaldo Ragona - **s.:** dal romanzo di fantascienza « I a Legend » di Richard Matheson - **f.:** Franco Delli Colli - **scg.:** Giorgio Giovannini - **mo.:** Franca Silvi - **int.:** Vincent Price, Franca Bettoja, Emma Danieli, Giacomo Rossi-Stuart - **p.:** La Regina Produzione - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** regionale.

UN BALCON SOBRE EL INFIERNO — v. **CONSTANCE AUX ENFERS.**

UNEARTHLY STRANGER (Assedio alla Terra) — **r.:** John Krish - **s.** e **sc.:** Rex Carlton - **f.:** Reginald Wyer - **m.:** Edward Williams - **scg.:** Harry Pottle - **mo.:** Tom Priestley - **int.:** John Neville (dott. Mark Davidson), Gabriella Licudi (Julie), Philip Stone (prof. John Lancaster), Patrick Newell (magg. Clarke), Jean Marsh (miss Ballard), Warren Mitchell (dott. Munro) - **p.:** Albert Fennell per l'Independent Artists-Julian Wintle-Leslie Parkyn Production - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Globe.

URSUS IL TERRORE DEI KIRGHISI — **r.:** Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s.** e **sc.:** Marcello Sartarelli - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Gabor Pogany - **m.:** Franco Trinacria - **scg.:** Riccardo Dominici - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Reg Park (Ursus), Mireille Granelli (Aniko), Ettore Manni (Ilo), Furio Meniconi (Zereteli), Maria Teresa Orsini (Kato), Lily Mantovani (schiava), Serafino Fuscagni (Mico), Giulio Maculani, Ugo Carboni, Claudia Scarchilli - **p.:** Adelphia Compagnia Cinemat.-Ambrosiana Cinemat. - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Titanus.

VIOLENT ROAD (Il grande rischio) — **r.:** Howard W. Koch - **s.:** Don Martin - **sc.:** Richard Landau - **f.:** Carl Guthrie - **m.:** Leith Stevens - **scg.:** Jack Collis - **mo.:** John F. Schreyer - **int.:** Brian Keith (Mitch), Dick Foran (Sarge), Efrem Zimbalist jr. (George Lawrence), Merry Anders (Carrie), Sean Garrison (Ken Farley), Joanna Barnes (Peg Lawrence), Perry Lopez (Manuelo), Arthur Batanides (Ben) - **p.:** Aubrey Schenck per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** regionale.

VOCI BIANCHE, Le — **r.:** Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa - **d.:** Cineriz.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 46 e dati a pag. 69 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

WOMAN OF STRAW (La donna di paglia) — **r.:** Basil Dearden - **d.:** Dear-U.S.A.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 67 e dati a pag. 75 del n. 7, luglio 1964 (Festival di S. Sebastiano).

WONDERFUL WORLD OF THE BROTHERS GRIMM, The (Avventura nella fantasia - Il mondo meraviglioso dei fratelli Grimm) — r.: Henry Levin - **r. delle favole:** George Pal.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

WEST 11 (Chiamate West 11: risponde un assassino) — r.: Michael Winner - **s.:** dal romanzo « The Furnished Room » di Laura Del Rivo - **sc.:** Keith Waterhouse, Willis Hall - **f.:** Otto Heller - **m.:** Stanley Black - **scg.:** Bob Jones - **mo.:** Bernard Gribble - **int.:** Alfred Lynch (Joe Beckett), Kathleen Breck (Ilsa Barnes), Eric Portman (Richard Dyce), Diana Dors (Georgia), Kathleen Harrison (signora Beckett), Freda Jackson (signora Hartley), Finlay Currie (Gash), Marie Ney (Mildred Dyce), Harold Lang (il Muto), Peter Reynolds (Jacko), Sean Kelly (Larry), Patrick Wymark (padre Hogan), Gerry Duggan (padre Dominic), Brian Wilde (speaker), Allan McClelland (Royce), Frederick Danner (Geoffrey), Francesca Annis (Phyl), Dawn Beret (Diana) - **p.:** Daniel M. Angel e Vivian A. Cox per la Associated British - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Globe Films International.

WORLD TEN TIMES OVER, The (Le donne del mondo di notte) — r. e s.: Wolf Rilla - **sc.:** W. Rilla e Frederic Gotfurt - **f.:** Larry Pizer - **m.:** Edwin Astley - **scg.:** Peggy Gick - **mo.:** Jack Slade - **int.:** Sylvia Syms (Billa), Edward Judd (Bob), June Ritchie (Ginnie), William Hartnell (Dad), Sarah Lawson (Elizabeth), Francis de Wolff (Shelbourne), Davy Kaye (Compère), Linda Marlowe (Penny), Jack Gwillim (Bolton), Kevin Brennan (Brian), Alan White (Freddy) - **p.:** Michael Luke e Roy Simpson per la Cyclops - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Globe Films International.

YANK IN VIET-NAM, A o YEAR OF THE TIGER (Commandos in Viet-Nam) — r.: Marshall Thompson - **s.:** da un racconto di Jack Lewis - **sc.:** Jane Wardell, J. Lewis - **f.:** Emmanuel J. Rojas - **scg.:** Frank Holquist - **int.:** Marshall Thompson, Enrique Magalona, Kieu Chinh, Mario Barri, Urban Drew, Donald Seely, Pamela Sanders, Hoang Vinh Loc, My Tin, René La Porte, Doan Chau Mau - **p.:** Davis Wray e Vincente Nayve per la Kingman Prod. - **o.:** U.S.A., 1963-64.

Y EL CUERPO SIGUE AGUANTANDO o LA DANZA DE LA FORTUNA (Un napoletano in America) — r.: Leon Klimowsky - **s.** e **sc.:** E. Villalba, Cartazzo, M. Ozores - **f.:** J. Julio Baena - **m.:** Antonio Ramirez Angel e Pagan - **scg.:** José Alguero - **mo.:** Alfonso Santacana - **int.:** Luis Sandrini, Silvia Solar, Trini Alonso, Juan Antonio Riquelme, Antonio Jimenez Escribano, Fernando Calzada, Tota Alba, Del Campo, Luis Rico - **p.:** Hispamer-Cifesa / Temara - **o.:** Spagna-Argentina, 1960 - **d.:** Fida (regionale).

ZULU (Zulu) — r.: Cy Endfield - **r. II troupe:** Bob Porter.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati in questo numero.

Riedizioni e riprese

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (All'ovest niente di nuovo) — r.: Lewis Milestone - **sc.:** Maxwell Anderson, Dell Andrews, George Abbott, L. Milestone - **dial.:** George Cukor - **revisione scenario:** J. Gardner Sullivan - **f.:** Arthur Edeson, Tony Gaudio - **mo.:** Edgar Adams, Milton Carruth - **e.f. s.:** Frank H. Booth - **altri int.:** Russell Gleason, Yola D'Avril, Joan Marsh, Renée Demonde, Poupée Andriot, Edmund Breese, Walter Browne-Rogers, Harold Goodwin, Maurice Murphy, Richard Alexander, Heinie Conklin, Bertha Mann, Raymond Griffith, Edwin Maxwell, Owen Davis jr., Pat Collins, Warner Klinger, Daisy Belmore, Bill Irving, Raymond Maxwell, Eric Pavet, Lucille Power, Fred Zinnemann, Bodil

Rosing, Marian Clayton, René Cardona - **p.** : Carl Laemmle jr., George Cukor per l'Universal - **d.** : Universal.

Vedere giudizio di Nino Ghelli ed altri dati a pag. 73 del n. 4, aprile 1956.

ANTHONY ADVERSE (Avorio nero) — **r.** : Mervyn LeRoy - **s.** : dal romanzo di Harvey Allen - **sc.** : Sheridan Gibney - **f.** : Tony Gaudio - **m.** : Erich Wolfgang Korngold - **scg.** : Anton Grot, Natale Carossio - **c.** : Milo Anderson - **mo.** : Ralph Dawson - **int.** : Fredric March, Olivia De Havilland, Donald Woods, Anita Louise, Edmund Gwenn, Claude Rains, Louis Hayward, Gale Sondergaard, Steffi Duna, Billy Mauch, Akim Tamiroff, Ralph Morgan, George E. Stone, Pedro De Cordoba, Henry O.Neill, Luis Alberni, Raphaela Ottiano, Fritz Leiber, Joseph Crehan, Leonard Mudie, J. Carrol Naish, Eily Malyon, John Carradine, Marilyn Knowlden, Rollo Lloyd, Clara Blandick, Alma Lloyd, Frank Reicher, Scotty Beckett, Mitchell Lewis, Ann Shoemaker, Walter Kingsford, William Ricciardi, Marjorie Gateson, Paul Sotoff, Mathilde Comont, Geace Stafford, Jane Woodbury, Addison Richards - **p.** : Henry Blanke per la Warner Bros - **o.** : U.S.A., 1936 - **d.** : regionale.

BILLY THE KID (Terra selvaggia) — **r.** : David Miller - **s.** : Howard Emmett Rogers e Bradbury Foote da « The Saga of Billy the Kid » di Walter Noble Burns - **sc.** : Gene Fowler - **f.** (Technicolor) : Leonard Smith - **m.** : David Snell - **scg.** : Cedric Gibbons, Paul Groesse - **c.** : Dolly Tree, Gile Steele - **mo.** : Robert J. Kern - **int.** : Robert Taylor, Brian Donlevy, Mary Howard, Lon Chaney jr., Ian Hunter, Gene Lockhart, Henry O'Neill, Guinn Williams, Cy Kendall, Ted Adams, Frank Conlan, Grant Withers, Frank Puglia, Mitchell Lewis, Dick Curtis, Eddie Dunn, Joe Yule, Kermit Maynard, Chill Wills, Ethel Griffies, Carl Pitti, Earl Gunn, Eddie Gunn, Olive Blackeney - **p.** : Irving Asher per la M.G.M. - **o.** : U.S.A., 1941 - **d.** : Euro.

CHINA GATE (La porta della Cina) — **r.**, **s.** e **sc.** : Samuel Fuller - **f.** : Joseph Biroc - **m.** : Victor Young, Max Steiner - **scg.** : John Mansbridge - **mo.** : Gene Fowler jr. - **e.s.** : Norman Breedlove - **int.** : Gene Barry, Angie Dickinson, Nat « King » Cole, Paul Du Bov, Lee Van Cleef, George Givot, Gerlad Milton, Neyle Morrow, Marcel Dalio, Maurice Marsac, Warren Hsieh, Paul Busch, James Hong, Sasha Harden, William Soo Hoo, Walter Soo Hoo, Weaver Levy - **p.** : S. Fuller per la Globe Enterprise - 20th Century Fox - **o.** : U.S.A., 1957 - **d.** : regionale.

LE DOS AU MUR (Spalle al muro) — **r.** : Edouard Molinaro - **d.** : Schermi Associati (reg.).

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura e dati a pag. 72 del n. 1, gennaio 1959.

DRUMS ACROSS THE RIVER (Al di là del fiume) — **r.** : Nathan Juran - **s.** : John K. Butler - **sc.** : John K. Butler, Lawrence Roman - **f.** (Technicolor) : Harold Lipstein - **m.** : Joseph Gershenson - **scg.** : Bernard Herzbrun, Richard H. Riedel - **mo.** : Virgil Vogel - **int.** : Audie Murphy, Lisa Gaye, Lyle Bettger, Walter Brennan, Mara Corday, Hugh O'Brian, Jay Silverheels, Regis Toomey, Emile Meyer, Morris Ankrum, James Anderson, George Wallace, Bob Steele, Lane Bradford, Greg Barton, Howard McNear, Ken Terrell - **p.** : Melville Tucker per la Universal - **o.** : U.S.A., 1954 - **d.** : Universal.

DRUMS ALONG THE MOHAWK (La più grande avventura) — **r.** : John Ford - **s.** : dal romanzo di Walter E. Edmonds - **sc.** : Lamar Trotti, Sonya Levien - **f.** (Technicolor) : Bert Glennon, Ray Rennahan - **m.** : Alfred Newman - **scg.** : Richard Day, Mark Lee Kirk - **mo.** : Robert Simpson - **int.** : Claudette Colbert, Henry Fonda, Edna May Oliver, Eddie Collins, John Carradine, Doris Bowdon, Jessie Ralph, Francis Ford, Arthur Aylesworth, Ward Bond, Si Jenks, Russell Simpson, Lionel Pape, Jack Pennick, Kay Linaker, Clarence Wilson, Arthur Shields, Roger Imhof, Robert Lowery, Robert Greig, Paul McVey, Charles Tannen, Chief Big Tree, Spencer Charters, Elizabeth Jones, Beulah Hall Jones, Edwin Maxwell, Clara Blandick - **p.** : Darryl Zanuck e Raymond Griffith per la 20th Century-Fox - **o.** : U.S.A., 1939 - **d.** : regionale.

ESCAPE FROM FORT BRAVO (L'assedio delle sette frecce) — **r.:** John Sturges - **s.:** Phillip Rock e Michael Pate - **sc.:** Frank Fenton - **f.** (Anscocolor): Robert Surtees - **m.:** Jeff Alexander - **scg.:** Cedric Gibbons, Malcolm Brown - **mo.:** George Boemler - **int.:** William Holden, Eleanor Parker, John Forsythe, William Demarest, William Campbell, John Lupton, Richard Anderson, Polly Bergen, Carl Benton Reid, Charles Stevens, Forrest Lewin, Glenn Strange - **p.:** Nicholas Nayfack per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1953 - **d.:** M.G.M.

GUNFIGHT AT THE O. K. CORRAL (Sfida all'O. K. Corral) — **r.:** John Sturges - **d.:** Paramount.

Vedere giudizio di Tullio Kezich e dati a pag. 48 del n. 1, gennaio 1958.

MAN FROM LARAMIE, The (L'uomo di Laramie) — **r.:** Anthony Mann - **scg.:** Cary Odell - **arr.:** James Crowe - **mo.:** William Lyon - **d.:** Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di Nino Ghelli ed altri dati a pag. 90 del n. 2, febbraio 1956.

PRODIGAL, The (Il figliuol prodigo) — **r.:** Richard Thorpe - **s.:** Joe Breen jr. e Samuel James Larsen - **sc.:** Maurice Zimm - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Joseph Ruttenberg - **m.:** Bronislau Kaper - **c.:** Herschel McCoy - **scg.:** Cedric Gibbons, Randall Duell - **mo.:** Harold F. Kress - **int.:** Lana Turner, Edmund Purdom, Louis Calhern, Audrey Dalton, James Mitchell, Neville Brand, Walter Hampden, Taina Elg, Francis L. Sullivan, Joseph Wiseman, Sandra Descher, John Dehner, Cecil Kellaway, Philip Tonge, David Leonard, Henry Daniell, Paul Cavanagh, Dayton Lummis, Tracey Roberts, Jarma Lewis, Jay Novello, Phyllis Graffeo, Dorothy Adams, Pete De Bear, Patricia Iannone, Eugene Mazzola, George Sawaya, Richard Devon, George Robotham, Ann Cameron, Gloria Dea, John Rosser, Charles Wagenheim - **p.:** Charles Schnee per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1955 - **d.:** M.G.M.

REAP THE WILD WIND (Vento selvaggio) — **r.:** Cecil B. De Mille - **d.:** regionale.

Vedere dati a pag. 59 del n. 8, agosto 1955.

RETURN OF THE BAD MEN (Gli avvoltoi) — **r.:** Ray Enright - **s.:** Jack Natteford, Luci Ward - **sc.:** Charles O'Neal, J. Natteford, L. Ward - **f.:** J. Roy Hunt - **m.:** Paul Sawtell - **scg.:** Albert S. D'Agostino, Ralph Berger - **mo.:** Samuel E. Beetley - **int.:** Randolph Scott, Robert Ryan, Anne Jeffreys, George Hayes, Jacqueline White, Lex Barker, Steve Brodie, Richard Powers, Robert Bray, Walter Reed, Michael Harvey, Dean White, Robert Armstrong, Tom Tyler, Lew Harvey, Gary Gray, Walter Baldwin, Minna Gombell, Warren Jackson, Robert Clarke, Jason Robards - **p.:** Nat Holt per la R.K.O. - **o.:** U.S.A., 1948 - **d.:** regionale.

SPARTACUS (Spartacus) — **r.:** Stanley Kubrick - **d.:** Universal.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura e dati a pag. 73 del n. 1, gennaio 1961.

TALL MEN, The (Gli implacabili) — **r.:** Raoul Walsh - **s.:** dal romanzo di Clay Fisher - **sc.:** Sydney Boehm, Frank Nugent - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Leo Tover - **m.:** Victor Young - **n. scg.:** Lyle Wheeler, Mark Lee Kirk - **c.:** Travilla - **mo.:** Louis Loeffler - **int.:** Clark Gable, Jane Russell, Robert Ryan, Cameron Mitchell, Juan Garcia, Harry Shannon, Emile Meyer, Stevan Darrell, Will Wright, Robert Adler, J. Lewis Smith, Russell Simpson, Gertrude Graner, Mae Marsh, Tom Wilson, Tom Fadden, Dan White, Doris Kemper, Argentina Brunetti, Carl Harbaugh, Post Park - **p.:** William A. Bacher, William B. Hawks per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1955 - **d.:** Dear-20th Century Fox.

THIS ISLAND EARTH (Cittadino dello spazio) — **r.:** Joseph Newman - **s.:** Raymond F. Jones - **sc.:** Franklin Coen, Edward O'Callaghan - **f.** (Technicolor): Clifford Stine - **m.:** Herman Stein - **scg.:** Alexander Golitzen, Richard H. Riedel

- **mo.** : Virgil Vogel - **int.** : Jeff Morrow, Faith Domergue, Rex Reason, Lance Fuller, Russell Johnson, Robert Nichols, Karl Lindt, Douglas Spencer, Regis Parton - **p.** : William Alland per la Universal - **o.** : U.S.A., 1955 - **d.** : Universal.

TOUCH OF EVIL (L'infernale Quinlan) — **r.** : Orson Welles - **d.** : Universal.
Vedere giudizio di Francis Bolen a pag. 17 e dati a pag. 24 del n. 9, settembre 1958 (Festival di Bruxelles).

TROUBLE WITH HARRY, The (La congiura degli innocenti) — **r.** : Alfred Hitchcock - **s.** : dal romanzo di Jack Trevor - **sc.** : John Michael Hayes - **f.** (VistaVision, Technicolor) : Robert Burks - **m.** : Bernard Herrmann - **scg.** : Hal Pereira, John Goodman - **e. s.** : John Fulton - **mo.** : Alma Macrorie - **int.** : Edmund Gwenn, John Forsythe, Shirley MacLaine, Mildred Natwick, Mildred Dunnock, Jerry Mathers, Royal Dano, Parker Fennelly, Barry Macollum, Dwight Marfield, Leslie Wolf, Philip Truex, Ernest Curt Bach - **p.** : Alfred Hitchcock e Herbert Coleman per la Paramount - **o.** : U.S.A., 1955 - **d.** : Paramount.

TWENTY MULE TEAM (Giuramento di sangue) — **r.** : Richard Thorpe - **s.** : Robert C. Du Soe, Owen Atkinson - **sc.** : Cyril Hume, E. E. Paramore, Richard Maibaum - **f.** : Clyde De Vinna - **m.** : David Snell - **scg.** : Cedric Gibbons, Malcolm Brown - **mo.** : Frank Sullivan - **int.** : Wallace Beery, Leo Carrillo, Anne Baxter, Marjorie Rambeau, Noah Beery jr., Douglas Fowley, Berton Churchill, Arthur Hohl, Clem Bevans, Charles Halton, Minor Watson, Oscar O'Shea, Lloyd Ingraham - **p.** : J. Walter Ruben per la M.G.M. - **o.** : U.S.A., 1940 - **d.** : Euro.

UNCONQUERED (Gli invincibili) — **r.** : Cecil B. De Mille - **d.** : Universal.
Vedere dati a pag. 59 del n. 8, agosto 1955.

ANTOLOGIA di BIANCO e NERO 1937-1943

Il meglio del periodico del Centro Sperimentale di Cinematografia raccolto in quattro volumi:

Vol. I: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

U. Barbaro, L. Chiarini, R. Arnheim, B. Balázs, V. Nilsen, H. C. Opfermann, G. Groll, R. Spottiswoode.

Vol. II: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

J. Comin, S. A. Luciani, A. Gemelli, A. Cavalcanti, R. May, L. Chiarini, U. Barbaro, A. Magli, U. Betti, G. Baldini, G. B. Angioletti, T. A. Spagnol, G. Paolucci, P. M. Pasinetti, G. Viazzi, D. Purificato, A. Covi, R. Mastrostefano, L. Solaroli, V. Mariani, G. Fiorini, A. Pietrangeli, G. Della Volpe, V. Brancati, C. Bernari, C. Bo, M. Verdone, L. De Libero, G. Macchia, E. Villa, P. Bigonciari, R. Assunto, F. Vela, G. F. Luzi, F. Pasinetti, G. Dulac, M. Antonioni.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Vol. III: SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di Leonardo Autera

Comin - Bartoccioni - Pertile - Cecchi - Bianconi - Casiraghi - Puccini - Cancellieri - Bonajuto - Paolella - Praz - Trompeo - Viazzi - De Franciscis - Fulchignoni - Usellini - Tucci - Pietrangeli - Guerrasio - Magli - Marinucci - Chiarini - Mariani - Antonioni - May - De Santis - Mida

Panorami delle varie cinematografie: Correnti e generi - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi comparate e testo letterario film - Revisioni critiche di vecchi film - Recensioni

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di Leonardo Autera

Sceneggiature originali: La kermesse héroïque - Un chien andalou.

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 (a cura di Renato May): Venerdì di passione - Il tiranno - Marcella - La casa di vetro - I tre sentimentali.

Saggi di sceneggiature di film italiani dell'epoca (1937-1942) Ettore Fieramosca - Scipione l'Africano - Piccolo mondo antico - Addio giovinezza - Gelosia - Alfa Tau - Bengasi - Via delle Cinque Lune - La bella addormentata.

Sceneggiature desunte dal montaggio: L'histoire d'un Pierrot - I proscritti - Variété - A nous la liberté.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

I DOCUMENTARI